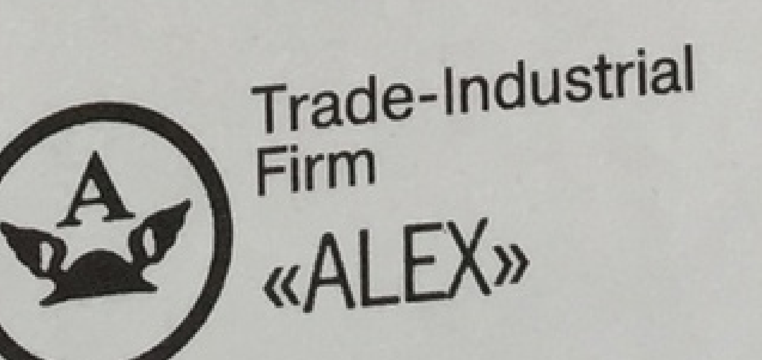
БОСХ

Bosch

Торгово-промышленная фирма «АЛЕКС»



Trade-Industrial Firm «ALEX»

ББК 85.14.15
Б85

Составитель и автор вступительной статьи *Е. Акимова*
Оформление и макет *В. Смуруженков*

Босх Иеронимус
Б85 Живопись. Графика. — М.: ”АРС”; ”Алекс”; СП ”Панас”, 1993. — 112 с.

ISBN 5–88527–01–5

Б $\frac{4903000000-001}{(002)-93}$ Без объявл. ББК 85.14.15

ISBN 5-88527-01-5

"АРС" • СП "ПАНАС"   "ARS" • SV "PANAS"

Москва • 1993 • Moscow

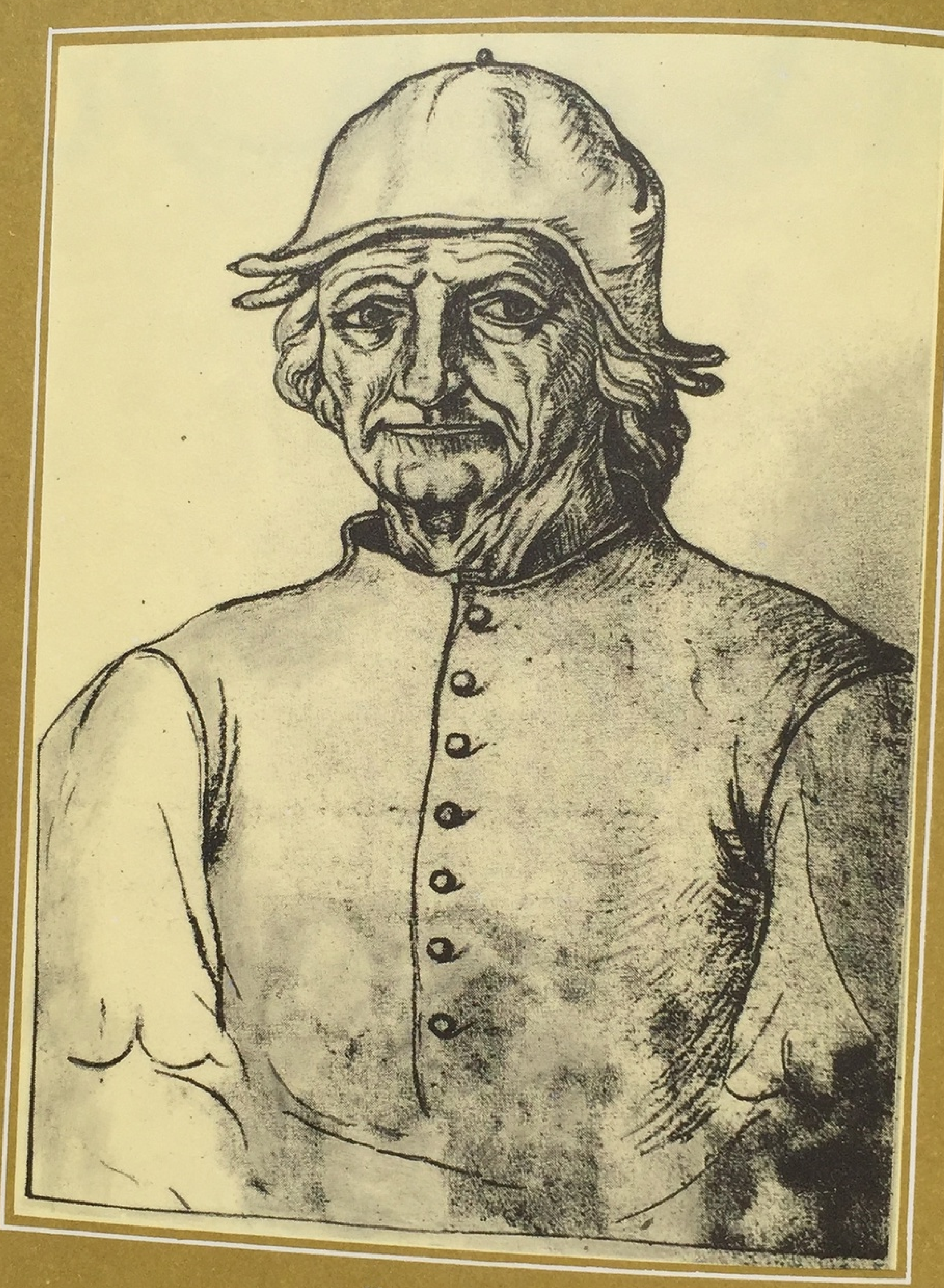
Hieronymus

BOSCH

PAINTING · DRAWING

Иеронимус
БОСХ

ЖИВОПИСЬ · ГРАФИКА



Иеронимус
БОСХ





Иерони́мус Босх. Это и́мя всегда́ бы́ло окружено́ орео́лом та́йны и зага́дочности: сли́шком ма́ло достове́рных да́нных о жи́зни худо́жника, сли́шком необы́чно и своеобра́зно его́ тво́рчество. Несмотря́ на мно́жество посвя́щенных Бо́сху ста́тей и моногра́фий, э́та фигу́ра продолжа́ет остава́ться одно́й из са́мых зага́дочных в мирово́м иску́сстве. Весьма́ противоречи́вы взгля́ды иссле́дователей на тво́рчество ма́стера. Одни́ счита́ют Бо́сха еретико́м, прямы́м предшественником эпо́хи Реформа́ции, други́е — религио́зным ортодо́ксом, тре́тьи — мра́чным мизантро́пом, четве́ртые — челове́ком с ирони́ческим скла́дом ума́, весе́лым насме́шником, пя́тые — безу́мцем с боле́зненным воображе́нием, шесты́е — ми́стиком. Всех то́чек зре́ния и не перечи́слишь. Отве́тить, кака́я из них наибо́лее справедли́ва, пока́ не удае́тся.

Пе́рвую зага́дку Босх загада́л нам да́той своего́ рожде́ния: до сих пор она́ то́чно не устано́влена. Предположи́тельно иссле́дователи называ́ют 1460 год. Зато́ достове́рно изве́стно ме́сто рожде́ния худо́жника — го́род Хертогенбос в Нидерла́ндах, сокраще́нное назва́ние кото́рого послужи́ло Бо́сху псевдони́мом. Настоя́щее и́мя ма́стера — Иерони́мус ван Акен. Заня́тие худо́жественным ремесло́м явля́лось традицио́нным в семье́ бу́дущего мае́стро: и дед, и оте́ц, и два бра́та, и дво́е дя́дей Иерони́муса бы́ли худо́жниками. Существу́ет предположе́ние, что ро́спись в це́ркви св. Иоа́нна в Хертогенбосе, изобража́ющая распя́тие Христа́, принадлежи́т ки́сти де́да Иерони́муса — Яну ван Акену.

Документа́льно подтвержде́нным фа́ктом биогра́фии Бо́сха явля́ется его́ жени́тьба на бога́той патри́цианке Алейд ван Мерверме, сде́лавшая его́ материа́льно обеспе́ченным челове́ком. Тепе́рь незави́симый от зака́зов худо́жник мог посвяти́ть себя́ свобо́дному тво́рчеству, что он и сде́лал, удали́вшись в родово́е име́ние жены́ под Хертогенбосом и проведя́ там бо́льшую часть жи́зни.

Из доше́дших до нас архи́вных докуме́нтов изве́стно, что Босх состоя́л чле́ном религио́зного «Бра́тства Богоро́дицы» при городско́м собо́ре св. Иоа́нна. Те же городски́е архи́вы называ́ют да́ту сме́рти вели́кого ма́стера — 1516 год. Вот, пожа́луй, и все доше́дшие до нас ску́дные да́нные о его́ жи́зни. Но так ли уж важны́ для понима́ния тво́рчества худо́жника сухи́е фа́кты его биогра́фии? Попыта́емся поня́ть Бо́сха ина́че, не через ли́чную судьбу́, а через осмысле́ние окружа́вшей его действи́тельности, через знако́мство с религио́зными, нра́вственными, полити́ческими тече́ниями той дале́кой эпо́хи. Ведь ни одно́ значи́тельное худо́жественное явле́ние не возника́ет на пусто́м ме́сте, в отры́ве от о́бщества, его породи́вшего. Не составля́ет исключе́ния в этом пла́не и Босх.

Как худо́жник он по́льзовался призна́нием совреме́нников. В конце́ жи́зни да́же получа́л зака́зы от Бургу́ндского двора́. Вплоть до после́дней че́тверти XVI ве́ка и́мя ма́стера бы́ло широко́ изве́стно в Евро́пе. Его́ копи́ровали, ему́ подража́ли, гравю́ры с рабо́т Босха по́льзовались нема́лым спро́сом. Одна́ко в после́дующие века́ иносказа́тельный смысл произведе́ний худо́жника стано́вится все ме́нее поня́тен зри́телям. Уже в XVII ве́ке и́мя Бо́сха почти́ забы́то. Интере́с к его́ тво́рчеству проявля́ют то́лько коллекционе́ры. Карти́ны ма́стера пыля́тся в музе́йных подва́лах. И то́лько в конце́ XIX ве́ка о нем вспомина́ют, а в XX ве́ке открыва́ют как бы за́ново. Сюрреали́сты провозглаша́ют его свои́м духо́вным отцо́м.

Сего́дня интере́с к тво́рчеству Бо́сха в на́шей стране́ огро́мен. Вероя́тно, пробле́мы той дале́кой эпо́хи че́м-то созву́чны сего́дняшнему беспоко́йному вре́мени.

Босх стои́т на гра́ни двух вели́ких эпох европе́йской культу́ры: средневеко́вья и Ренесса́нса. Он жил и рабо́тал в то́чке пересече́ния ра́зных художественных

и идеологи́ческих пози́ций. Вся разноли́кость перехо́дной эпо́хи воплоти́лась в иску́сстве ма́стера. Своеобра́зный тво́рческий язы́к Бо́сха, возни́кший как слия́ние двух противополо́жных ти́пов мировоззре́ния, едва́ ли когда́-нибудь бу́дет разга́дан до конца́. Как и у всех худо́жников эпо́хи Возрожде́ния, вели́к интере́с Бо́сха к реа́льной действи́тельности. Он стреми́тся охвати́ть мир целико́м, во всём многообра́зии его ви́димых форм, созда́ть универса́льную карти́ну вселе́нной. Отсю́да на его поло́тнах огро́мное коли́чество веще́й, предме́тов, люде́й и живо́тных, це́лая энциклопе́дия разнообра́знейших форм органи́ческого и неоргани́ческого ми́ра. Карти́ны приро́ды, слу́жащие в большинстве́ слу́чаев фо́ном его рабо́т, Босх пи́шет с небыва́лой до него́ убеди́тельностью и реалисти́чностью. Наполня́я свои́ пейза́жи возду́шной атмосфе́рой, сме́ло испо́льзуя эффе́кты освеще́ния, Босх выступа́ет как худо́жник но́вой эпо́хи, эпо́хи Возрожде́ния.

Но, стро́я свои́ карти́ны по зако́нам опти́ческого ви́дения, он остае́тся челове́ком средневеко́вья, со сво́йственным после́днему символи́ческим понима́нием ми́ра.

Для сего́дняшнего зри́теля восприя́тие карти́н Бо́сха осложнено́ незна́нием средневеко́вой симво́лики. Сочета́ния веще́й и предме́тов, ка́жущиеся нам неле́пыми или случа́йными, для совреме́нников ма́стера име́ли вполне́ конкре́тное значе́ние: так, изображе́ние ры́бы ассоции́ровалось с посто́м; тюльпа́н символизировал обма́н; лягу́шка — дове́рчивость или наи́вность; сова́ — грех и неве́рие; зиморо́док — тщесла́вие; закры́тая кни́га — глу́пость, неве́жество; сви́ньи у корыта — проститу́цию, нечистоту́; пету́х, копоша́щийся в наво́зе,— по́хоть и т. д. Кро́ме того́, значе́ние ка́ждого си́мвола бы́ло многозна́чным. Так, е́сли в представле́ниях простонаро́дья упомя́нутая ры́ба ассоции́ровалась с посто́м, то в церко́вной ро́списи тот же си́мвол обознача́л креще́ние или самого́ Христа́. Для алхи́миков он был водо́й, для астроно́мов — Луно́й.

Босх, кото́рого по пра́ву счита́ют основополо́жником жа́нровой жи́вописи, че́рпающий свои́ сюже́ты из окружа́ющей действи́тельности, неукло́нно сле́дует средневеко́вой тради́ции. Ра́ди выявле́ния вну́треннего смы́сла происходя́щего он наруша́ет реа́льные жи́зненные свя́зи, прибега́я к языку́ иносказа́ний. Но э́тот своеобра́зный тво́рческий ме́тод не усложня́ет, а, напро́тив, упроща́ет для совреме́нников ма́стера восприя́тие его́ произведе́ний.

Духо́вная жизнь о́бщества, в кото́ром жил и твори́л Босх, напомина́ла бурля́щий коте́л. С одно́й стороны́, обще́ственная мысль тяготе́ла к позити́вным нау́кам и анти́чной му́дрости, а с друго́й — интере́с к астроло́гии, алхи́мии, ма́гии был не ме́нее силе́н. Ума́ми владе́ла иде́я о приближа́ющемся конце́ све́та. Разли́чные проро́чества и предсказа́ния не оставля́ли сомне́ний в приближе́нии Стра́шного суда́. Называ́лась да́же то́чная да́та конца́ све́та — 1505 год. Иску́сство перехо́дной эпо́хи гре́зило у́жасами Апока́липсиса. Есте́ственно, что моти́вы мно́гих карти́н взя́ты Бо́схом из богосло́вской литерату́ры: теологи́ческих тракта́тов, мисти́ческих открове́ний. Жития́ разли́чных святы́х та́кже вызыва́ют при́стальный интере́с ма́стера. Иссле́дователи тво́рчества Бо́сха предполага́ют его́ знако́мство с уче́ниями ерети́ческих сект, разли́чными мисти́ческими исто́чниками.

Мно́гие о́бразы Бо́сха — плоды́ его́ гениа́льного воображе́ния — спосо́бны напуга́ть зри́теля свое́й необы́чностью, противоесте́ственностью, сочета́нием в одно́м существе́ са́мых невероя́тных черт. Но, при́стально вгляде́вшись в со́нмы его́ уро́дцев, птицезвере́й, живы́х механи́змов, вся́ческой не́чисти, мы обнару́жим в них черты́ весёлых черте́й карнава́ла. И уже́ тру́дно бу́дет отве́тить, кого́ же бо́льше напомина́ют персона́жи Бо́сха: то ли виде́ния ночны́х кошма́ров, то ли о́бразы наро́дного фолькло́ра, изве́стные по ска́зкам, леге́ндам, посло́вицам и погово́ркам. Мно́гое в его́ карти́нах идёт от пра́здничных зре́лищ, театра́льных представле́ний. Ведь изве́стно, что средневеко́вые города́ жи́ли карнава́льной жи́знью до трех ме́сяцев в году́. Ни оди́н дереве́нский пра́здник не обходи́лся без ма́сок, личи́н, костю́мов. Скульпту́рные изображе́ния черте́й, святы́х, нечи́стой си́лы, петру́шек и живо́тных явля́лись привы́чной атрибу́тикой того́ вре́мени.



БОСХ

Средневеко́вые театра́льные представле́ния стро́ились по при́нципу совмеще́ния реа́льного и фантасти́ческого, стра́шного и смешно́го. Сочета́ние на сце́не нравоучи́тельных у́жасов и заба́вных кошма́ров существова́ло и до Бо́сха. Поэ́тому правоме́рно предположи́ть, что худо́жник про́сто «переве́л» их на изобрази́тельный язы́к худо́жественных образов.

Мно́гие «вульгари́змы» изображе́ния та́кже ука́зывают на связь ма́стера с наро́дной тради́цией. Так, дово́льно ча́сто на рису́нках и карти́нах Бо́сха мы ви́дим челове́ческий зад с вылета́ющими отту́да пти́чками. В «перево́де» с наро́дного ю́мора того́ вре́мени э́та аллегория означа́ла транжи́рство ра́ди обжо́рства, где ста́йка пти́чек — улета́ющие де́ньги. Сло́вом, хотя́ серье́зных иссле́дований наро́дных исто́ков тво́рчества ма́стера и не существу́ет, несомне́нным представля́ется влия́ние фолькло́ра на формирова́ние его́ худо́жественного языка́.

Мно́гие стилисти́ческие черты́ рабо́т Бо́сха ука́зывают на те́сную связь его́ тво́рчества с се́верной худо́жественной шко́лой, сложи́вшейся во второ́й полови́не XV ве́ка в голла́ндских города́х — Гарлеме, Дельфте, Утрехте. Существу́ет предположе́ние, что Босх учи́лся ремеслу́ в одно́м из э́тих городо́в. Характе́рнейшая черта́ се́верной шко́лы — связь с наро́дной тради́цией и средневеко́вой культу́рой.

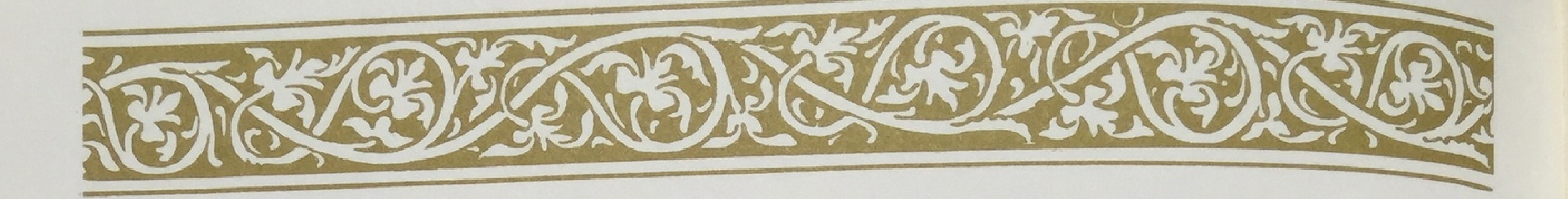
Не оставля́ет сомне́ний и тот факт, что Босх прекра́сно знал иску́сство «золото́го ве́ка» нидерла́ндской жи́вописи, предста́вленной имена́ми его́ гениа́льных предше́ственников — Яном ван Эйком и Ма́стером из Флема́ля. Хертогенбос — ро́дина Бо́сха — находи́лся как ра́з на грани́це э́тих двух худо́жественных тради́ций.

Нача́ло тво́рческого пути́ ма́стера иссле́дователи отно́сят к середи́не 70-х годо́в XV ве́ка. При́нятая сего́дня периодиза́ция де́лит его́ тво́рчество на три основны́х эта́па: ра́нний (1475 — 1480), сре́дний (1480 — 1510) и по́здний (1510 — 1516). И, хотя́ да́нное деле́ние весьма́ усло́вно (ведь ни одна́ из доше́дших до нас рабо́т Босха не дати́рована), постара́емся на конкре́тных приме́рах рассмотре́ть характе́рнейшие черты́ ка́ждого пери́ода.

В свои́х ра́нних произведе́ниях ма́стер обраща́ется к реа́льной действи́тельности. Он пи́шет жа́нровые сце́нки, взя́тые из повседне́вной жи́зни. Но элеме́нты симво́лики непреме́нно вкра́плены в любу́ю из них. Посмо́трим на рабо́ту «Опера́ция глу́пости». Сюже́т прост: ле́карь-шарлата́н хирурги́ческим путе́м пыта́ется извле́чь из головы́ пацие́нта «ка́мень глу́пости». И́менно э́тот ка́мень явля́лся по наро́дным представле́ниям того́ вре́мени причи́ной недале́кого ума́. На пе́рвый взгля́д, все в э́той сце́нке доста́точно реа́льно: и фигу́ры люде́й — совреме́нников Бо́сха, и лири́ческий равни́нный пейза́ж со шпи́лями городски́х собо́ров, поде́рнутых голубова́той ды́мкой. Но, вгляде́вшись, мы обнару́жим, что из ра́ны на голове́ пацие́нта произраста́ет тюльпа́н, ле́карь уве́нчан переве́рнутой воро́нкой, на голове́ у же́нщины поко́ится закры́тая кни́га. То́лько понима́я значе́ние э́тих си́мволов, мо́жно пра́вильно «перевести́» смысл иносказа́ния: шарлата́ны и пройдо́хи-цели́тели дура́чат люде́й, извлека́я при́быль из наи́вности и неве́жества. О том, что ра́но или по́здно проходи́мец-ле́карь полу́чит по заслу́гам, предупрежда́ют ви́селица и колесо́, омрача́ющие идилли́ческий пейза́ж. Ещё дета́ль: под кре́слом, на кото́ром сиди́т опери́руемый, притули́лась па́ра башмако́в, те́сно прижа́вшихся друг к дру́гу. Издавна дома́шние ту́фли служи́ли си́мволом бракосочета́ния и супру́жеской ве́рности. В да́нном слу́чае они́ означа́ют сою́з глу́пости и обма́на, пройдо́хи-ле́каря и пацие́нта-дурака́.

Жа́нровая сце́нка стано́вится таки́м о́бразом не про́сто бытово́й зарисо́вкой с нату́ры, а си́мволом челове́ческой жи́зни, где глу́пость и обма́н — осно́вы бытия́. Все те́мное и уро́дливое в приро́де челове́ка — результа́т глу́пости. Эту иде́ю Эра́зма Роттерда́мского за че́тверть ве́ка до вы́хода в свет «Похвалы́ Глу́пости» предвосхити́л Босх.

Не случа́йна кругова́я компози́ция карти́ны, уподобля́ющая её зе́ркалу. Ведь зе́ркало, как и иску́сство, при́звано отража́ть окружа́ющий мир. Но э́то отраже́ние



стро́ится не то́лько и не сто́лько по зако́нам опти́ческого ви́дения, ско́лько по вну́треннему смы́слу происходя́щего.

С года́ми иде́я о несоверше́нстве челове́ка, о его́ грехо́вности приво́дит Бо́сха к убежде́нию, что вся земна́я жизнь есть не что ино́е, как пряма́я доро́га в ад. Свои́ представле́ния об устро́йстве преиспо́дней худо́жник че́рпает из средневеко́вых литерату́рных исто́чников, традицио́нной иконогра́фии. Облики обита́телей а́да в изображе́нии Бо́сха вполне́ реалисти́чны с то́чки зре́ния представле́ний того́ вре́мени. Привы́чным и есте́ственным для́ совреме́нников ма́стера бы́ло изображе́ние демони́ческих о́бразов в ви́де гибри́дов насеко́мых, птиц, пресмыка́ющихся, разли́чных «нечи́стых» живо́тных: крыс, жаб, лету́чих мыше́й. Безу́держная фанта́зия Бо́сха «соверше́нствует» эти о́бразы, наделя́я их небыва́лыми досе́ле черта́ми. В ра́нних рабо́тах худо́жника ад напомина́ет не то огро́мную ку́хню, не то строи́тельную площа́дку, где делови́тые «повара́» и «мастеровы́е» верша́т свою́ привы́чную рабо́ту — му́чают гре́шников. Ва́рят их в котла́х, жа́рят на сковоро́дках, ре́жут ножа́ми, расплю́щивают на накова́льнях, сло́вом, добросо́вестно выполня́ют весь технологи́ческий цикл а́дских муче́ний. Если поснача́лу ад Бо́сха ограни́чивается преде́лами преиспо́дней, то постепе́нно, в бо́лее по́здних рабо́тах, он начина́ет как бы выпле́скиваться нару́жу, влива́ться в земну́ю жизнь, превраща́ться в ее неотъе́млемую часть. И да́же ра́йские сады́ Эде́ма наполня́ют со́нмы стра́нных суще́ств — не то а́нгелов, не то черте́й, приня́вших о́блик небожи́телей.

Гуманисти́ческая иде́я о несоверше́нстве челове́ческой приро́ды с года́ми перераста́ет у Бо́сха в ощуще́ние траги́ческой неустро́енности ми́ра. Эпо́ха, предше́ствовавшая на се́вере Евро́пы эпо́хе Реформа́ции, отме́чена религио́зными волне́ниями, полити́ческими неуря́дицами, ожида́нием конца́ све́та. Привы́чными для се́льского пейза́жа стано́вятся горя́щие дере́вни, а ви́селица и колесо́ вхо́дят неотъе́млемой ча́стью в любо́й ландша́фт. С конца́ 60-х годо́в XV ве́ка публи́чные ка́зни и пы́тки еретико́в начина́ют производи́ться на площадя́х нидерла́ндских городо́в. Охо́та на ведьм достига́ет небыва́лого разма́ха, чему́ нема́ло спосо́бствует знамени́тая бу́лла па́пы Инноке́нтия VIII от 9 декабря́ 1484 го́да, призыва́ющая боро́ться с ве́дьмами и колдуна́ми, с те́ми, кто «предали́сь дья́волам, сукку́бам, инку́бам и их воплоще́ниям, заклина́ниям, колдовству́ и други́м прокля́тым собла́знам и заня́тиям». Заподо́зренный в колдовстве́ или е́реси аресто́вывался и заключа́лся в тюре́мный казема́т на все вре́мя сле́дствия, приче́м срок его́ содержа́ния не был лимити́рован — несча́стный мог года́ми, в тяжеле́йших усло́виях, дожида́ться реше́ния свое́й судьбы́. А са́мое стра́шное начина́лось на допро́сах. Примене́ние изуве́рских пы́ток де́лало положе́ние подсле́дственного безнаде́жным. То́нко разрабо́танная систе́ма физи́ческого и мора́льного уве́чения челове́ка приводи́ла к тому́, что он соглаша́лся возводи́ть на себя́ любы́е обвине́ния. Са́мым неле́пым бы́ло то, что да́же живо́тные могли́ быть заподо́зрены в свя́зях с дья́волом. Ча́ще други́х репре́ссиям подверга́лись дома́шние ко́шки.

В э́той жу́ткой атмосфе́ре средневеко́вого терро́ра скла́дывается та худо́жественная конце́пция, та систе́ма о́бразных средств, кото́рая сде́лает Босха «почётным профе́ссором кошма́ров», а́втором «Босховиа́ды», одни́м из са́мых «те́мных» худо́жников в мирово́м иску́сстве. Ма́стер стреми́тся вскрыть причи́ны зла, царя́щего в ми́ре. Но тепе́рь он ви́дит первопричи́ну не в глу́пости люде́й, а в иде́е первоpо́дного греха́. Возме́здие за э́тот грех стано́вится основно́й те́мой сре́днего пери́ода тво́рчества худо́жника.

Крова́вые социа́льные конфли́кты ви́делись лю́дям того́ вре́мени как разгу́л сил преиспо́дней, как при́знак бли́зкого прише́ствия Анти́христа. В обстано́вке, когда́ действи́тельность все бо́льше приобрета́ет черты́ апокалипси́ческого кошма́ра, Босх обраща́ется к те́ме святы́х. Отше́льники и аске́ты, пыта́ющиеся противосто́ять злу, стано́вятся для худо́жника воплоще́нием положи́тельных нача́л жи́зни.



БОСХ

Алта́рь «Искуше́ние св. Анто́ния», к исто́рии жи́зни кото́рого ма́стер обраща́лся неоднокра́тно, поража́ет нас причу́дливой изощре́нностью о́бразов. Зло, окружа́ющее свято́го, столь многоли́ко и паталоги́чно, что мо́жет сопе́рничать с карти́нами преиспо́дней и Стра́шного суда. Зло надвига́ется со всех сторо́н гро́зным кошма́ром: при́зрачные фанто́мы, жу́ткие личи́ны, металли́ческие констру́кции в сочета́нии с тела́ми люде́й и живо́тных, ры́царские доспе́хи, посу́да и у́тварь, принима́ющие фо́рмы птиц, рыб и звере́й — все это дви́жется, живе́т како́й-то свое́й ирреа́льной, но суетли́во-динами́чной жи́знью на фо́не соверше́нно конкре́тных ландша́фтов. И морско́й зали́в, и пыла́ющая среди́ но́чи нидерла́ндская дере́вня, и холми́стые равни́ны, среди́ кото́рых течёт споко́йная река́,— все карти́ны приро́ды преде́льно реалисти́чны, испо́лнены вели́чественной красоты́ и гармо́нии.

Из парадокса́льного сочета́ния реа́льного и ирреа́льного возника́ет панора́ма земно́й жи́зни, протека́ющей под вла́стью зла. Эта жизнь скла́дывается из разли́чных, не свя́занных ме́жду собо́й сюже́тов и ситуа́ций: св. Анто́ний в окружении нечи́стой си́лы сверша́ет че́рную ме́ссу, преклони́в коле́на пе́ред распя́тием; живо́й Христо́с появля́ется из глубины́ алтаря́ ря́дом с со́бственным распя́тием; велика́н Христофо́р перехо́дит вброд ре́ку, неся́ на свои́х плеча́х «тя́жесть ми́ра»; на зеле́ной поля́не погрузи́лся в разду́мья Иоа́нн Крести́тель; мо́нстры и чудо́вища заполня́ют свои́ми тела́ми не́бо и зе́млю. Сосуществова́ние добра́ и зла, их постоя́нная борьба́ и взаимопроникнове́ние о́чень характе́рны для Бо́сха. Аналоги́чный при́нцип изображе́ния прису́тствует и в други́х рабо́тах мастера, посвяще́нных святы́м и отше́льникам.

В после́днее десятиле́тие жи́зни Бо́сха культу́рный кли́мат Нидерла́ндов, как и Евро́пы в це́лом, меня́ется. Коне́ц све́та, предрека́емый проро́ками и пропове́дниками, так и не наступи́л. Земна́я жизнь начина́ет домини́ровать в созна́нии люде́й, оттесня́я на за́дний план религио́зно-мисти́ческое мировоззре́ние. Но́вое поколе́ние молоды́х худо́жников счита́ет свои́ми куми́рами вели́ких италья́нцев — Рафаэ́ля, Микела́нджело. Босх, не изменя́я свои́м пре́жним те́мам и сюже́там, неизбе́жно испы́тывает на себе́ влия́ние но́вого гуманисти́ческого движе́ния.

Мир после́дних рабо́т худо́жника дале́к от серьё́зной аскети́чности средневеко́вья. Кра́сочность и наря́дность, всегда́ прису́щие ма́стеру, здесь проявля́ются в по́лной ме́ре. Ра́достный дух «золото́го ве́ка» нидерла́ндской жи́вописи как бы возрожда́ется вновь в иску́сстве Бо́сха.

Среди́ рабо́т после́днего пери́ода одно́й из са́мых я́рких и фантасти́ческих явля́ется алта́рь «Сад земны́х наслажде́ний». И хотя́ здесь, как и в предыду́щих рабо́тах, ма́стер обраща́ется к те́ме символи́ческого изображе́ния земно́й жи́зни, о́бщее звуча́ние э́того произведе́ния не́сколько отли́чно от предыду́щих.

Алта́рь «Сад земны́х наслажде́ний», как и большинство́ средневеко́вых алтаре́й, состои́т из двух часте́й: нару́жной и вну́тренней. Приче́м вну́треннюю часть совреме́нники Босха могли́ ви́деть лишь по пра́здникам, когда́ во вре́мя торже́ственных богослуже́ний ство́рки открыва́лись. На нару́жной ча́сти алтаря́ изображена́ Земля́ тре́тьего дня творе́ния. На ней нет еще ни челове́ка, ни живо́тных. То́лько го́ры и расти́тельность. Косми́ческое простра́нство в ви́де сфе́ры окружа́ет Зе́млю. Лучи́ со́лнца, пробива́ясь сквозь ту́чи, освеща́ют ее безмяте́жный лик.

Вну́тренняя часть по тради́ции представля́ет собо́й три́птих, ле́вая и пра́вая ча́сти кото́рого противопоста́влены друг дру́гу и явля́ют собо́й карти́ны Ра́я и А́да. На ле́вой ство́рке — моме́нт сотворе́ния Евы Го́сподом. Сады́ Эде́ма, раскину́вшиеся вокру́г Фонта́на жи́зни, напомина́ют огро́мный ботани́ческий сад, где в ра́йской гармо́нии сосе́дствуют друг с дру́гом ю́жные па́льмы и скро́мная се́верная расти́тельность, са́мые невероя́тные живо́тные, пти́цы, земново́дные, приче́м не то́лько реа́льно существу́ющие, но и плоды́ воображе́ния худо́жника. Слон и тюле́нь, жира́ф и медве́дь, единоро́г и коро́ва нима́ло не тяготя́тся свои́м сосе́дством. Павли́ны, а́исты, кабаны́, оле́ни, ле́беди, дикобра́зы, ры́бы, лягу́шки — все это многообра́зие живы́х форм на пе́рвый взгляд существу́ет в гармони́че-

ском еди́нстве, на при́нципах добрососе́дства. Но, вгляде́вшись попри́стальней, мы заме́тим и ко́шку, поймá́вшую мышь, и лань, уби́тую хи́щником. Зна́чит, заро́дыши зла и вражды́ притаи́лись уже́ здесь, в ра́йских сада́х Эде́ма.

В центра́льной ча́сти алтаря́ вокру́г ова́льного пру́да дви́жутся огро́мные ма́ссы люде́й и живо́тных. Их окружа́ют невероя́тные расте́ния, механи́змы, причу́дливые сочета́ния тех и други́х. И все это, подчиня́ясь неви́димому режиссе́ру, живе́т и дви́жется, соединя́ясь в причу́дливые комбина́ции, распада́ясь и дробя́сь на отде́льные иеро́глифы. Челове́ческая жизнь многоли́ка в своей грехо́вности — тако́в, вероя́тно, символи́ческий смы́сл центра́льной компози́ции.

Пра́вая часть алтаря́ — карти́на Ада. В це́нтре ее́ — «дре́во позна́ния», бо́льше напомина́ющее пусту́ю скорлупу́, подде́рживаемую подгни́вшим ство- ло́м. По сравне́нию с ра́нними изображе́ниями преиспо́дней, Ад в да́нном слу́чае бо́лее механисти́чен и рациона́лен. Он напомина́ет собо́й уже́ не гига́нтскую ку́хню, а, скоре́е, чудо́вищную маши́ну, прекра́сно отла́женную, рабо́тающую без сбо́ев, че́тко, в раз и навсегда́ за́данном ри́тме. И е́сли ра́ньше Босх поража́л нас энциклопеди́чностью изображе́ний промы́шленной техноло́гии своего́ вре́мени (плави́льных пече́й, ветряны́х ме́льниц, кузне́чных го́рнов, мосто́в, морски́х судо́в, разли́чных ви́дов ору́жия), то тепе́рь в его фантасти́ческих механи́змах мо́жно усмотре́ть гениа́льное проро́чество гряду́щей маши́нной цивилиза́ции.

В да́нном произведе́нии Босх предстае́т пе́ред на́ми как непревзойде́нный ма́стер компози́ции, как гениа́льный режиссе́р живопи́сного полотна́. Досто́йно удивле́ния и восхище́ния мастерство́ худо́жника, спосо́бного объедини́ть и стро́го организова́ть таку́ю тьму разнообра́знейших сюже́тов и обра́зов.

Без тво́рчества Босха исто́рия европе́йского Возрожде́ния была́ бы непо́лной. Двадца́тому ве́ку принадлежи́т честь «откры́тия» худо́жника. По́сле тре́х столе́тий забве́ния и́мя его́ воскреса́ет вновь. Возроди́вшийся интере́с к иску́сству ма́стера нельзя́ объясни́ть случа́йностью или капри́зом мо́ды. Очеви́дно, причи́на в том, что «все на све́те повтори́мо».* Ведь и охо́та на ведьм, и разру́шенные горо́да, и сожже́нные дере́вни — все э́то на́ша неда́вняя исто́рия. Да и день сего́дняшний с его́ треволне́ниями и забо́тами, с его социа́льными и полити́ческими конфли́кта- ми, экономи́ческими, нра́вственно-идеологи́ческими и религио́зными пробле́ма- ми — вся э́та неустро́енность перехо́дного пери́ода родни́т эпо́ху Босха с на́шей действи́тельностью. Мо́жет быть, внима́тельно вгля́дываясь в рабо́ты гениа́льного ма́стера, мы суме́ем распозна́ть в его́ гроте́сковых о́бразах сво́и со́бственные черты́, поро́ки и недоста́тки, крити́чнее посмотре́ть на сами́х себя́, сего́дняшних, и отве́тить на мно́гие мучи́тельные вопро́сы совреме́нности.


* С. Есенин

2. Собор св. Иоанна в Хертогенбосе
2. St. Joannes Cathedral in Hertogenbosch

4. Корабль дураков
4. Ships of Fools




3. Несение креста
3. The Way of the Cross



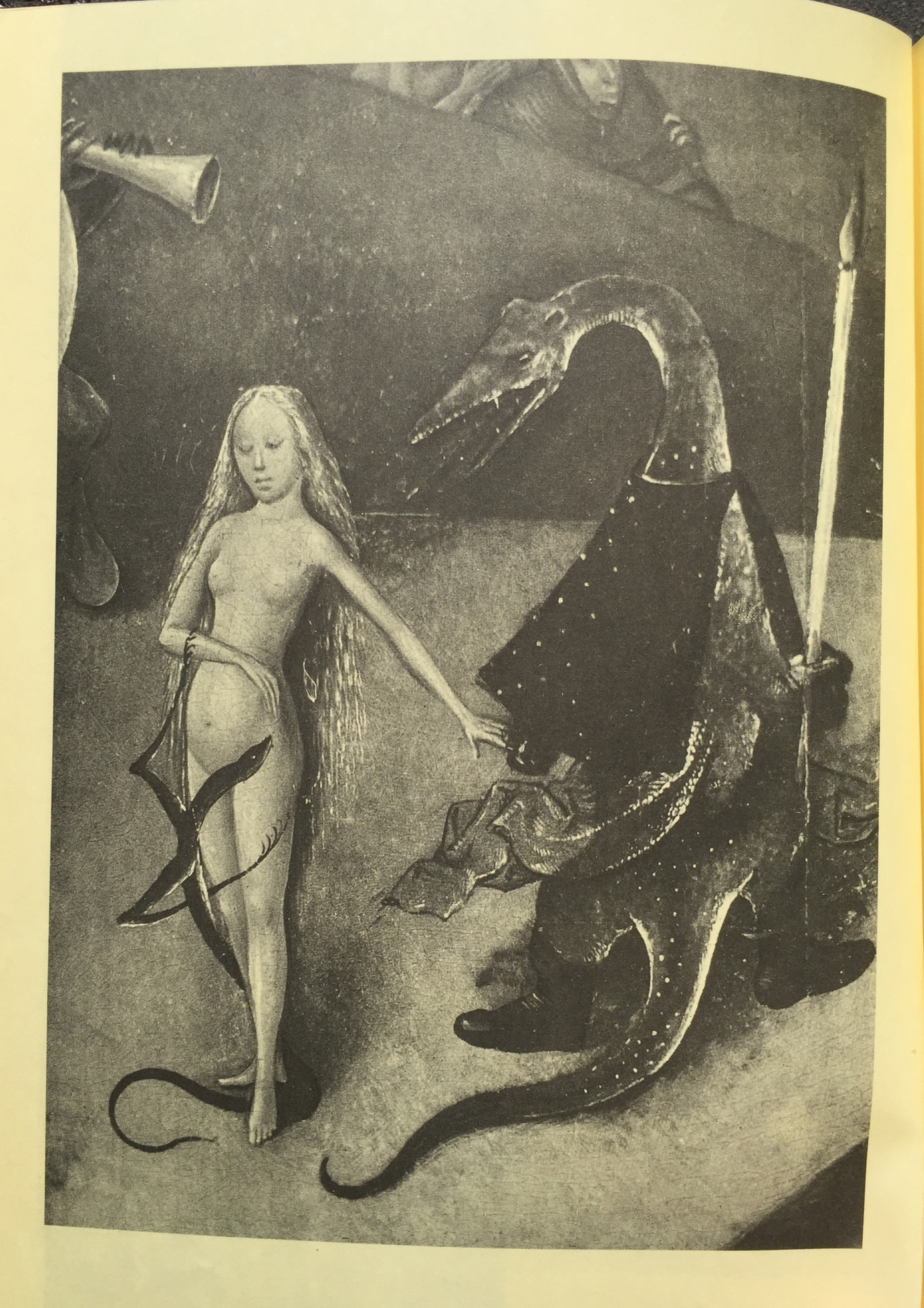
5. Страшный суд. *Фрагмент алтарного триптиха*

5. The Last Judgement. *Detail of Altar Triptych*



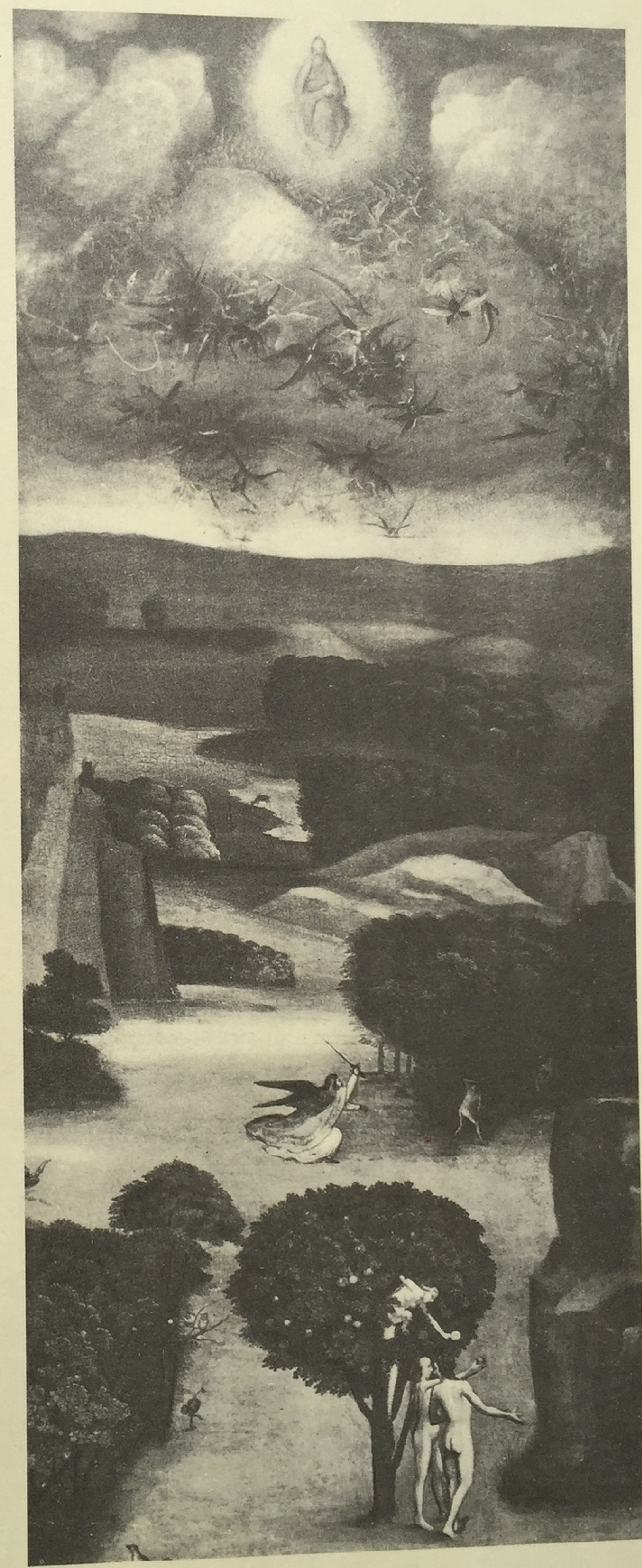


6. Страшный суд. *Створка алтаря*
6. The Last Judgement. *Fold of Altar*



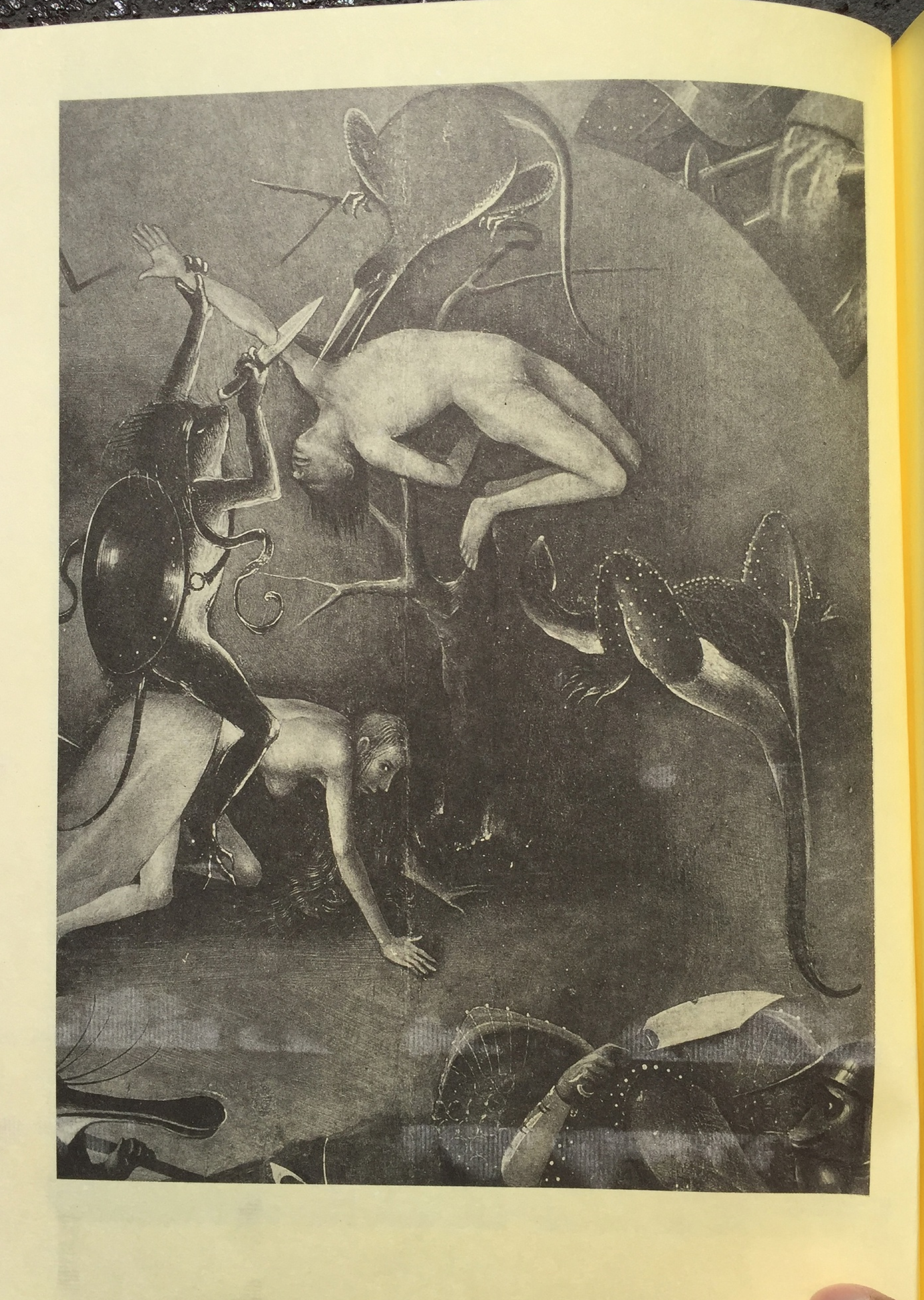
7. Страшный суд. *Фрагмент центральной части алтаря*

7. The Last Judgement. *Detail of Central Part of Altar*



8–9. Страшный суд. *Фрагменты алтарного триптиха*

8–9. The Last Judgement. *Details of Altar Triptych*



10. Искушен
св. Антония
Левая часть
алтарного
триптиха

10. Temptatio
of St. Anthon
Left Part
of Altar
Triptych



10. Искушение св. Антония. *Левая часть алтарного триптиха*

10. Temptation of St. Anthony. *Left Part of Altar Triptych*


12. Искушение св. Антония. *Фрагмент алтарного триптиха*

12. Temptation of St. Anthony. *Detail of Altar Triptych*



11. Искушение св. Антония. *Вариант композиции*


11. Temptation of St. Anthony. *Version of Composition*





13. Христос перед народом
13. Christ Before the People

14. Несение креста
14. The Way of the Cross




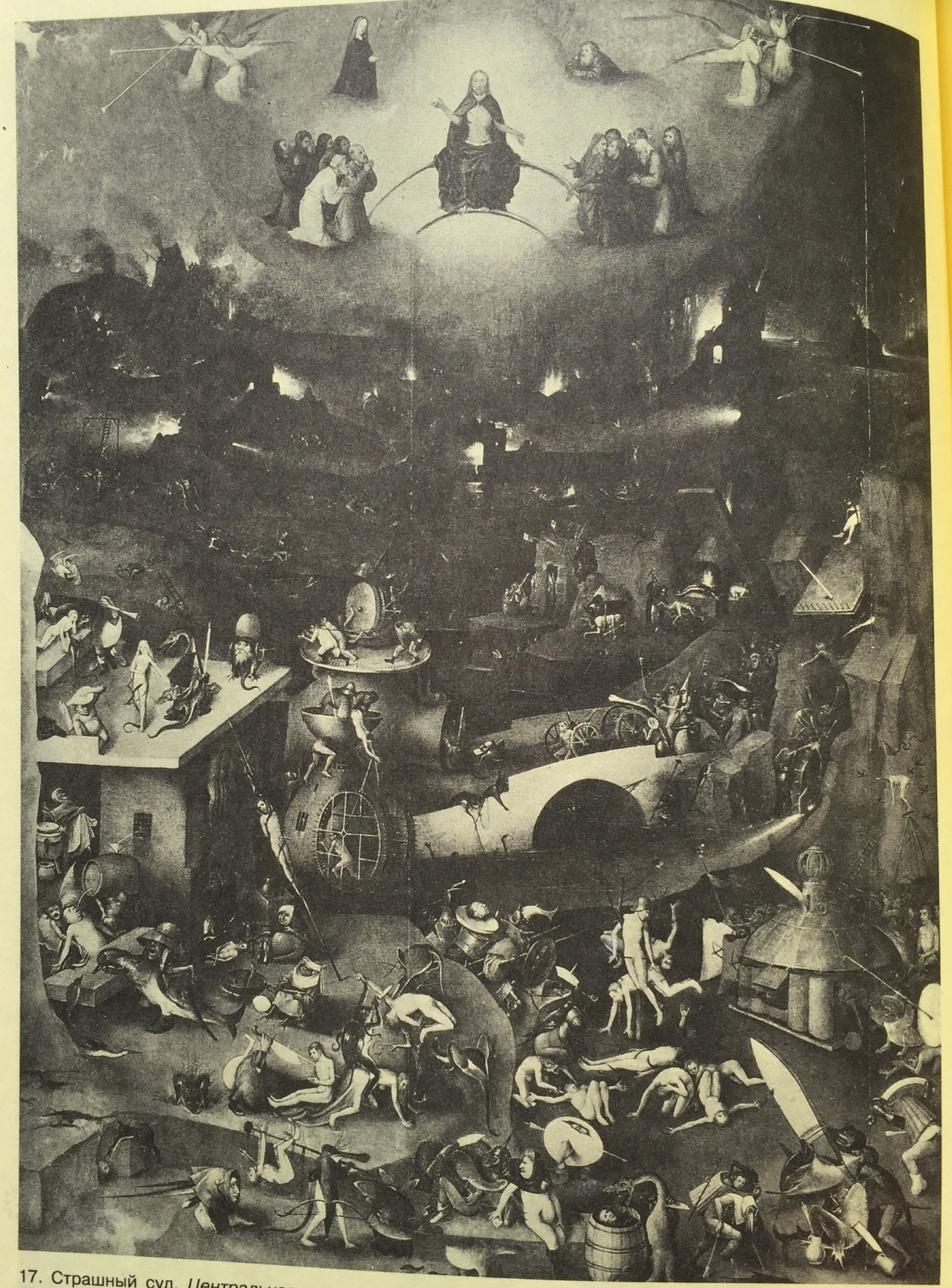
15. Сад земных наслаждений. *Внешние створки триптиха*

15. Garden of Earthly Delights. *Outside Folds of Triptych*

16. Сад земных наслаждений. *Фрагмент левой части алтаря*

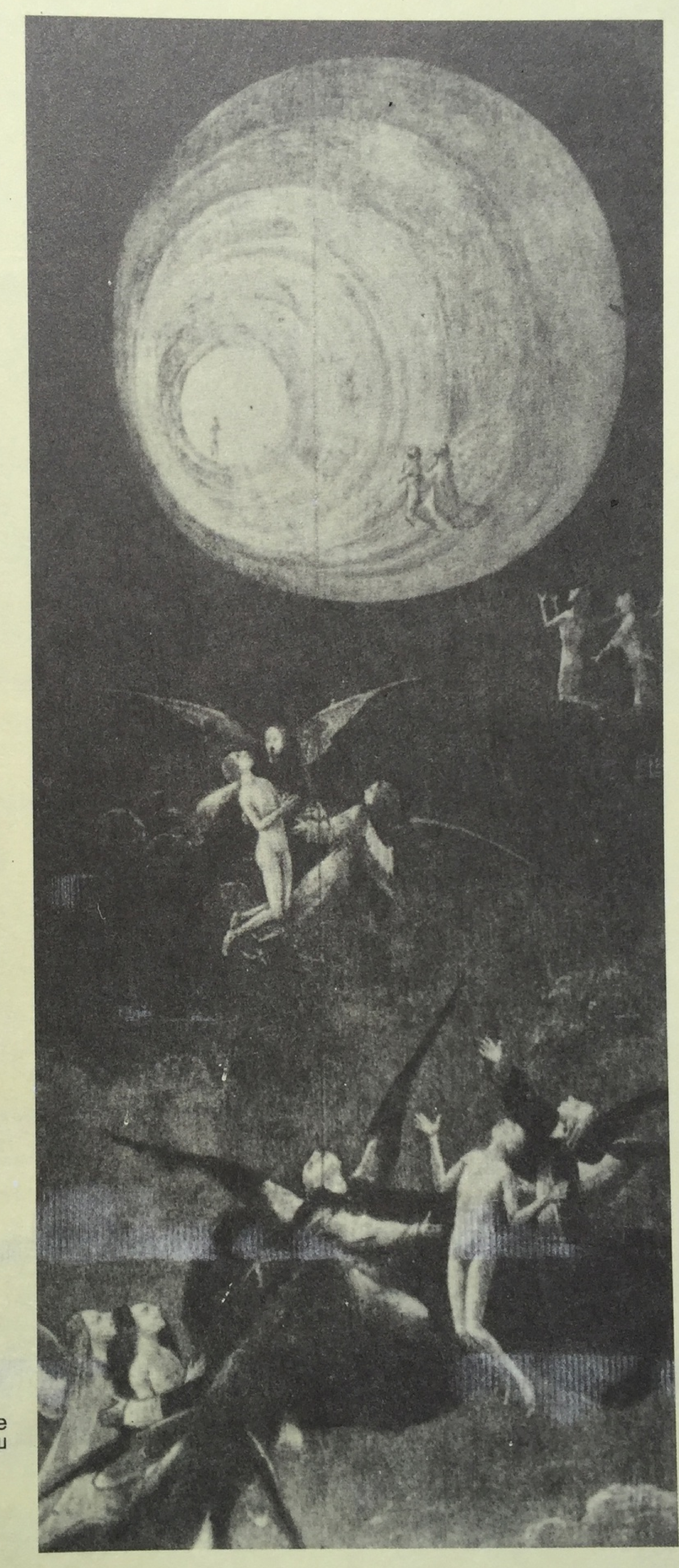
16. Garden of Earthly Delights. *Detail of Left Part of Altar*





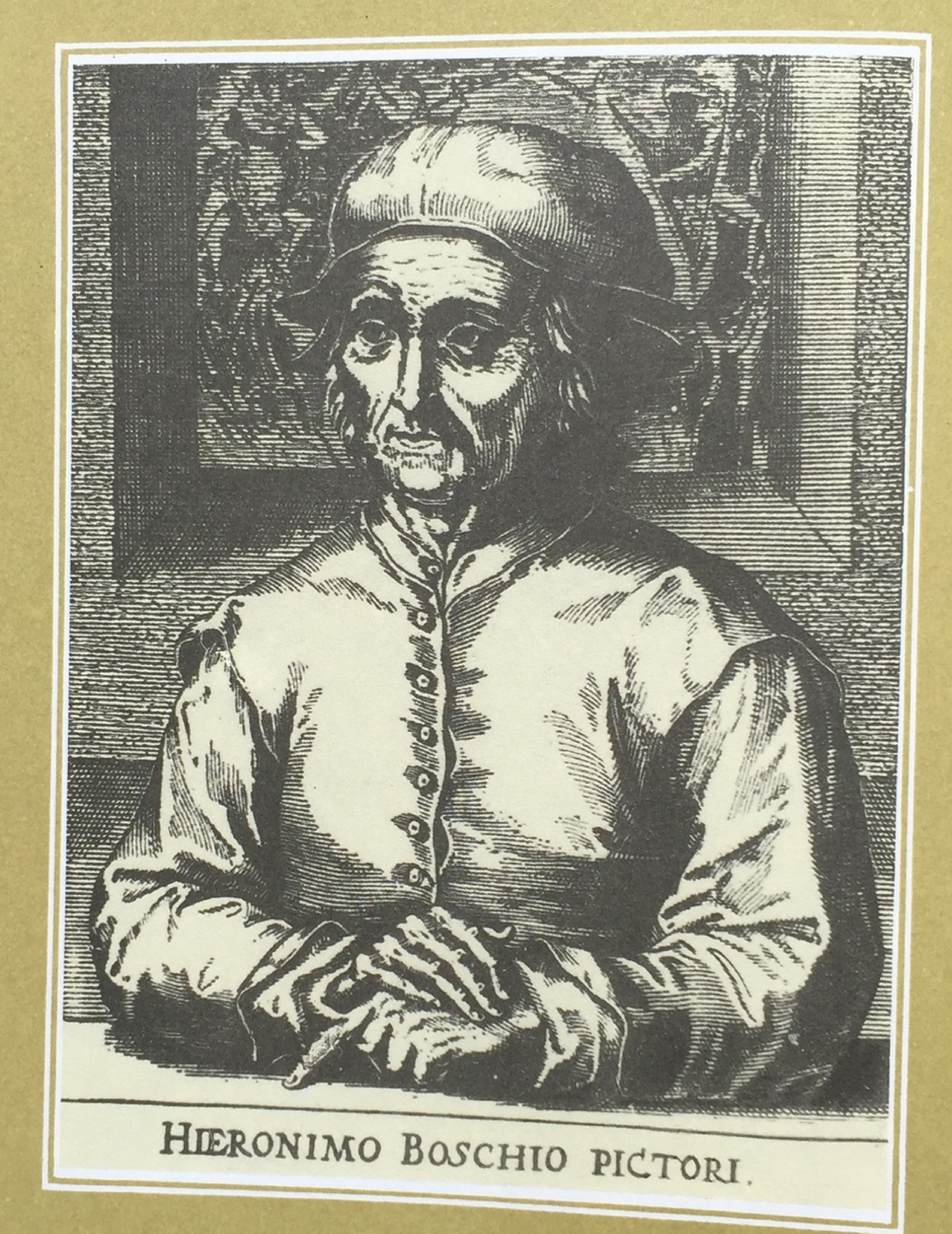
17. Страшный суд. *Центральная часть алтарного триптиха*

17. The Last Judgement. *Central Part of Altar Triptych*



18. Вознесение блаженных душ в рай

18. Ascension of Blissful Souls to Paradise



Hieronymus
BOSCH





Hieronymus Bosch. This name has always been surrounded with a halo of mystery: too few facts are known about the painter's life, and his art is far too unconventional and original. Bosch continues to be one of the most enigmatic figures in the world of art, despite numerous articles and monographs devoted to him.

The views of scholars on the master's art are quite contradictory. Some consider Bosch a heretic, a herald of the Reformation epoch; others – a religious orthodox; still others – a gloomy misanthrope; a person of ironical mind, a frivolous mocker; a madman with a morbid imagination; a mystic, and so on, and so forth. It is hard to account for all the viewpoints, and the truest of these has yet to be chosen.

Bosch's first riddle is the date of his birth: somewhere around the year 1460. But the place of his birth is known for certain: the town of Hertogenbosch in the Netherlands, an abbreviation of which Bosch took for his pseudonym. His real name was Jeroen van Aeken. The profession of artist was a tradition in the master's family: his grandfather, father, two brothers and two uncles were all artists. There exists an assumption that the murals of St. John's Church in Hertogenbosch, depicting the Crucifixion, were done by Jan van Aeken, the master's grandfather.

Another documented fact of Bosch's biography is his marriage to the rich patrician Aleid van Merverme, who made him well-off and comfortable. No longer dependent on orders, the artist could devote himself to free creativity. He retired to his wife's ancestral estate near Hertogenbosch, where he spent most of his life.

The archives tell us that Bosch joined a religious brotherhood, the Confraternity of Our Lady, at St. John's Cathedral. The archives also give the date of the great master's death – 1516.

That is, perhaps, all the scant information that has reached us about his life. But are these bare facts of the artist's biography all that important for an understanding of his creative work? Let us try to understand Bosch not through his personal destiny, but through the prism of his environment, through an acqaintance with the religious, moral and political trends of that remote age, since no artistic phenomenon appears on an empty place, in isolation from the society that engendered it. Bosch was no exception.

He was a success as an artist with his contemporaries. He even received orders from the court of Burgundy. Right up to the last quarter of the 16th century the master's name was well-known in Europe. Bosch was imitated, and engravings of his works were in popular demand. However, the allegorical meaning of the painter's works became less and less clear to the public in the centuries that followed. As early as the 17th century, Bosch's name was virtually forgotten. Only collectors were interested in his art, and his canvasses were gathering dust in museum basements. It was only at the end of the 19th century that he was remembered, and in the 20th century he was rediscovered all over again. The surrealists considered him to be a spiritual father. In Russia, there is much interest in his art. Perhaps, the problems of that remote age are consonant with those of our own troubled times.

Bosch stands between two great epochs of European culture: The



Middle Ages and the Renaissance. He lived and worked at the crossroads of diverse artistic and ideological approaches. All the diversity of the transition period was embodied in the master's art. His original creative language, taking shape as a confluence of two opposite types of outlook, will hardly ever be deciphered in every detail. Like other artists of the Renaissance, Bosch was fascinated by reality. He tried to grasp the whole world in all its variety, to create a general picture of the Universe. That is why his pictures are crammed with things and objects, people and animals, very much like an encyclopedia of diverse forms of the organic and inorganic world. His landscapes, serving as the background to his works, are most convincing and realistic. Bosch comes down to us as an artist of the new epoch, the Renaissance, his landscapes filled with air and abounding in bold light effects.

But while constructing his pictures on the laws of optical vision, Bosch remains a man of the Middle Ages, with his peculiarly symbolic view and understanding of the world.

For the art lovers of our own day, perception of Bosch's pictures is complicated by our ignorance of medieval symbols. Combinations of things and objects which we may find to be absurd or accidental carried much concrete meaning for the master's contemporaries. Thus, a fish signified fasting; a tulip – deception; a frog – trust and naivete; an owl – sin and lack of faith; a halcyon – vanity; a closed book – stupidity and ignorance; swine at a trough – filth and wantonness; a cock on a dunghill – lust, and so on. Besides, every symbol was polysemantic. So, if in the popular view a fish was associated with fasting, in a church mural it symbolised the act of baptism or even Christ himself; it meant water for the alchemist, and the Moon – for the astronomer.

Bosch, who is, by rights, considered to be the founder of genre painting, and who took his subjects from his surroundings, steadily follows this medieval tradition: to reveal the inner sense of what is happening, he distorts the real-life connections and resorts to allegory. But this peculiar method does not complicate the perception of the master's works and even simplifies it for his contemporaries.

The spiritual life of the society in which Bosch lived and worked was something of a pot on the boil. On the one hand, social thought gravitated towards the positive sciences and the wisdom of antiquity, and on the other, there was an interest in astrology, alchemy and magic. Men's minds were beset by the idea of impending Doomsday. Some of the numerous forecasts even fixed an exact date for the Day of Judgement: 1505. The horrors of the Apocalypse were a distinctive feature of art in the transition epoch. It is only natural that the motives of many pictures were taken by Bosch from theological treatises and mystic revelations. The master was also interested in the life of various saints. Scholars assume that he studied the teachings of heretical sects and delved into other mystic sources. Many of the images conjured up by his brilliant imagination are terrifying because they are so unnatural, with a combination of the most incredible features in one creature. But if we take a closer look at his monsters, living mechanisms and evil spirits, we find the features of mischievous devils at carnival time. And it will be difficult to answer what Bosch's images remind us of: a bad dream or characters of folklore, known from tales, legends and proverbs. Much in his pictures comes from shows and theatrical performances. It is known that medieval towns staged carnivals approximately three months a year. No village festival was held without masks or costumes. Sculptures of devils, saints, evil spirits, punches and animals were usual elements of the period. A combination of real and fantastic, terrible and ridiculous was a distinctive feature of medieval theatrical performances. The conjunction of moralizing horrors and funny nightmares existed on the stage even before Bosch, so that we



may suppose the painter simply to have "translated" them into the language of painting.

Many "vulgarisms" also point to the master's connection with popular tradition. So, very often we see in Bosch's pictures a human rump with birds flying out of it. Translated from folk humor, this allegory meant waste through gluttony, where the flock of birds was so much money thrown away. Though there has been no serious analysis of the sources of the master's art, the folklore influence on the formation of his artistic language is obvious.

The style of Bosch's works points to the close connection between his art and the Northern school of art, which took shape in Harlem, Delft and Utrecht (the Netherlands) in the 15th century. It is said that Bosch learned his trade in one of these cities. A characteristic feature of the Northern school is its connection with popular tradition and medieval culture.

There is no doubt that Bosch knew the art of the Golden Age of Netherlandish painting, as represented by his brilliant predecessors – Jan van Eyck and the Master of Flemalle. Hertogenbosch, Bosch's home town, is situated just at the boundary of these two artistic traditions.

The beginning of the master's creative way is believed to date from the middle of the 1470s. His creative life is usually divided into three periods: early (1475–1480), middle (1480–1510) and late (1510–1516). And although this division is no more than tentative (for none of Bosch's works are dated), we shall try to examine the most characteristic features of each period.

In his early works, the painter turns to the reality of the world, and depicts on his canvasses scenes from everyday life. But in every one of his pictures we find symbolic elements. Consider his "Operation on Foolishness". The plot is quite simple: a quack doctor does a surgical operation on his patient's brain in an effort to extract the "stone of foolishness". In his day, this stone was believed to be the cause of a person's dim-wittedness. At first sight, the scene looks very much like one taken from life itself: the figures of the painter's contemporaries and a lyrical landscape dotted with the spires of city cathedrals all wrapped in a fine blue mist. But a closer look will reveal that out of the wound in the patient's head there grows a tulip, the doctor himself is wearing what looks like a funnel, and the woman carries a closed book on her head. Only by understanding the meaning of these symbols is one able to give a correct "interpretation" of the gist of the allegory: quack doctors make money by fooling naive and ignorant people.

The gallows and the wheel casting gloom over the scenery foretell that sooner or later the mischievous doctor will get his due. There is one more detail to the painting: a pair of slippers clinging close to each other are looking from under the arm-chair on which the patient being operated on is sitting. The slippers have long been known as a symbol of marriage and matrimonial fidelity. But in this case they stand for the alliance of stupidity and fraud, of the mischievous doctor and the foolish patient.

The scene is therefore perceived as not just another sketch from nature but as a symbol of human life where foolishness and fraud underlie the very existence. All that is dark and ugly in human nature is the result of foolishness. This idea of Erasmus Roterodamus' was forestalled by Bosch a quarter of century before the "Praise for Foolishness" came out.

The circular-like composition of the painting making it look like a

mirror is not accidental. For mirrors just like art are called upon to reflect the world around us. But this reflection is built up not only by the laws of optical vision, and not so much by these laws, as by the inner sense of the things that are taking place.

As years passed the idea of human imperfection and sinfulness led Bosch to a conclusion that all earthly life is nothing but a direct path to inferno. His notions about the arrangement of the nether world are derived from medieval literary sources and traditional iconography. The inhabitants of inferno as portrayed by Bosch are quite realistic from the viewpoint of notions that existed at the time. To portray demonic images as hybrids of insects, birds, reptiles, various diabolic animals – rats, toads and bats – was habitual and natural for the artist's contemporaries. Bosch's runaway fantasy improves these images lending them features they did not have. The artist's early works portray inferno as something like a huge kitchen or a construction site where efficient cooks and workmen are engaged in their usual work – torturing the sinners. The latter are being boiled in cauldrons, fried on frying-pans, cut with knives, flattened on anvils or, in short, are exposed to the entire technological cycle of intolerable tortures. Whereas at the outset Bosch's inferno is confined to the nether world, in his later works it is beginning to splash out so to say, to flow into the earthly life and turn into its integral part. Crowds of queer creatures – either angels or devils that have assumed the guise of angels – are filling even the heavenly gardens of Eden.

The humanistic idea that human nature is imperfect gives way in Bosch's paintings to a sensation of tragic disorder of the world. The epoch preceding in the north of Europe the epoch of Reformation is marked by religious unrest, political adversities, expectation of the end of the world. Burning villages become habitual for his country-side landscape while gallows and wheels become an integral part of all landscapes. Since the late sixties of the 15th century public punishments and tortures of heretics have begun to be carried out in squares of Netherlandish towns. Witch-hunt assumed unseen proportions which was greatly contributied to by the famous bull of Pope Innokenty VIII dated December 9, 1484. It called for a fight against witches and sorcerers, against all those who gave themselves up to devils, succubuses, incubuses and their incarnations, to incantations, witchcraft and other damned temptations and pursuits. Those who were suspected of witchcraft or heresy were arrested and held in custody for the duration of investigation. The term of custody was not limited: the prisoner could wait in those harsh conditions for years until his fate was decided. But it was not until the interrogations that the worst began. The use of savage tortures made the position of those under investigation hopeless. An elaborate system of physical and moral mutilation of the prisoner made him agree to any accusation. The most preposteros was that even animals could be suspected of dealings with the devil. Domestic cats were subjected to repression actions more often than anybody else.

It is in this horrible atmosphere of medieval terror that the artistic conception and the system of representational means are beginning to take shape to make Bosch an honorary professor of nightmares, the author of Boschoviada, one of the darkest artists in world art. The master strove to expose the roots of evil reigning in the world. But now he sees the rootcause not in the people's foolishness but in the idea of the first-born sin. Retribution for this sin becomes the main theme of the middle period in the artist's creative work.

Bloody social conflicts were seen by people of the time as a revelry of the nether world's forces, as a sign of the imminent arrival of the



Antichrist. In an atmosphere when reality was acquiring the features of an apocalyptical nightmare, Bosch turns his eye to the theme of saints. Recluses and ascetics attempting to resist the evil are seen by the artist as an embodiment of all that is positive in life.

The altar "Temptations of St. Anthony", whose life the master is turning to more than once, strikes us by a whimsical refinement of images. The evil around the saint is so multifarious and pathologic that it can compete with pictures of the nether world and the Last Judgement. Evil looms on every side in the form of terrible nightmares: ghosts, horrible faces, metallic structures entwined with the bodies of human beings and animals, the armour of knights, dishes and utensils assuming the shape of birds, fishes and beasts – all moving in the surreal, furtively dynamic life against the background of highly concrete landscapes. Indeed, the bay and the Netherlandish village flaming in the midst of the night, the hilly plains along which calmly flows the river – all make up pictures of nature that are highly realistic and instinct with majestic beauty and harmony.

The paradoxical blend of the real and the surreal tends to produce a panorama of earthly life proceeding under the power of evil. This life is formed from different subjects and situations which are not connected with each other: we find St. Anthony on his knees before the crucifix performing the black mass; we find the living Christ appearing from the depths of the altar by the side of his own crucifix; we find the giant Christopher wading across a river, carrying on his shoulders the "burden of the world"; we see St. John the Baptist on a green glade, plunged in profound thought; the earth and sky are filled with the bodies of monsters. The coextistence of good and evil, the constant struggle between the two, and their interpenetration are a characteristic feature of Bosch's art. We find a similar principle in other works by Bosch in which he depicts holy men and hermits.

In the final decade of Bosch's life, the cultural climate in the Netherlands and in Europe as a whole underwent a change. The end of the world, predicted by prophets and preachers alike, never came to pass. Earthly life was beginning to dominate the minds of men and women, driving away the religious and mystical world view. Raphael and Michelangelo were the idols of the new generation of young artists. While not abandoning his earlier topics and subjects, Bosch inevitably felt himself to be under the influence of the new humanistic movement.

Bosch's last works were a far cry from the grave asceticism of the Middle Ages, and the diversity of colour and ornamentation in which he always excelled were now manifested to the full. The joyous spirit of the Golden Age of Netherlandish painting could be said to have been revived in Bosch's artistc works.

Among the canvasses of the last period, the altar "Garden of Earthly Delights" is one of the most striking and fantastic. And while here, as in his earlier works, he applies himself to the symbolic depiction of the earthly life, the general tenor of this canvass is somewhat distinct from the earlier ones.

Like most medieval altars, the "Gardens of Earthly Delights" consists of two parts: the inner and the outer. Let us note that the inner part could be seen by Bosch's contemporaries only on holidays, during the solemn divine services, when the folds of the altar were opened up. The outer part of the altar depicts the Earth on the third day of creation: neither man nor beast is as yet there, only the mountains and the vegetation. The Earth is surrounded by cosmic space in the form of a sphere. The rays of the Sun pierce the skies to illuminate the serene face of the Earth.

The inner part is, traditionally, a triptych, the left and right parts of

which are opposite each other, and are depictions of Paradise and Hades. On the left part is the scene of Eve's creation by God, and the Gardens of Eden surrounding the Fontain of Life are reminiscent of a vast botanical garden which is a scene of heavenly harmony of southern palms and unpretentious northern plants, the most incredible beasts, birds and amphibious creatures which one could hardly expert to exist: they are all the fruits of the artist's imagination. An elephant and a seal, a giraffe and a bear, a unicorn and a cow seem to feel quite at ease in the neighbourhood of these fantastic beasts. Peacocks, storks, wild boars, deer, swans, porcupines, fishes and frogs are all part of this great variety of living forms, which seem to exist in perfect harmony with each other, but a closer look will show a mouse caught by a cat, and a fallow-deer killed by a beast of prey. What the artist seems to be telling us is that evil and hostility were already present in embryo in Paradise, in the Garden of Eden.

Vast masses of people and animals are milling around the oval pond, in the central part of the altar, surrounded by incredible plants, mechanisms and fantastic combinations of these. They all seem to be moved and impelled by the hand of an invisible director, throbbing, now blending into whimsical combinations, now disintegrating into hieroglyphic fractures. The sinfulness of human life has many faces – that is probably the symbolic message of the central composition.

The right part of the altar shows the Inferno. At its centre stands the "tree of knowledge", which looks more like an empty shell atop a rotten stem. Compared with its earlier depictions, the Inferno here is more mechanistic and rational, no longer resembling a vast kitchen, but rather a monstrous, well-adjusted machine running without hitch according to a once-and-for-ever preset rythm. Earlier on, Bosch may have amazed us by the encyclopaedic imagery of industrial technology of his own day (smelting furnaces, windmills, forges, bridges, seagoing vessels, and a diversity of weapons), while the fantastic mechanisms we find here could very well be a brilliant prophecy of the coming machine civilization.

In this canvass, Bosch reveals himself as a past-master of composition, a producer of the picturesque canvass of great genius. One feels a sense of delight and admiration at his great skill in mastering and grouping together such a vast host of the most diverse subjects and images.

The history of the European Renaissance would be far from complete without Bosch's creative effort. The honour of "discovering" this artist belongs to the 20th century: his name has been resurrected after three centuries of oblivion. Sheer accident or the caprice of fashion can hardly explain the resurgent interest in his art. One fairly obvious reason is that things and events in this world of ours tend to recur and repeat themselves again and again, to paraphrase an idea expressed by the great Russian poet Sergei Yesenin. After all, happenings like witch-hunts, cities in ruins and villages in ashes are features of our recent past. Our own day, which is as full of care and trouble, social and political conflict, economic, moral and religious problems as other transition periods, reminds us of Bosch's epoch. Perhaps, as we ponder the works of this man of genius, we shall be able to divine and recognize in his grotesque images the traits, vices and failings of our own life, and so be enabled to take a more critical view of ourselves and those around us, in our efforts to find solutions for many of the painful problems of our day.

ГРАФИКА
DRAWING



20. Гнев. Гравюра из цикла "Семь смертных грехов"

20. Anger. Engraving from the Series of "Seven Mortal Sins"



21–23. Гнев. Фрагменты гравюры

21–23. Anger. Details of Engraving


IRA


·H·Cock·excudo·Cum gratia et priuilegio · 1 5 5 8·



24. Тщеславие. Гравюра из цикла "Семь смертных грехов"

24. Vanity. Engraving from the Series of "Seven Mortal Sins"



25–27. Тщеславие. Фрагменты гравюры

25–27. Vanity. *Details of Engraving*


SVPERBIA

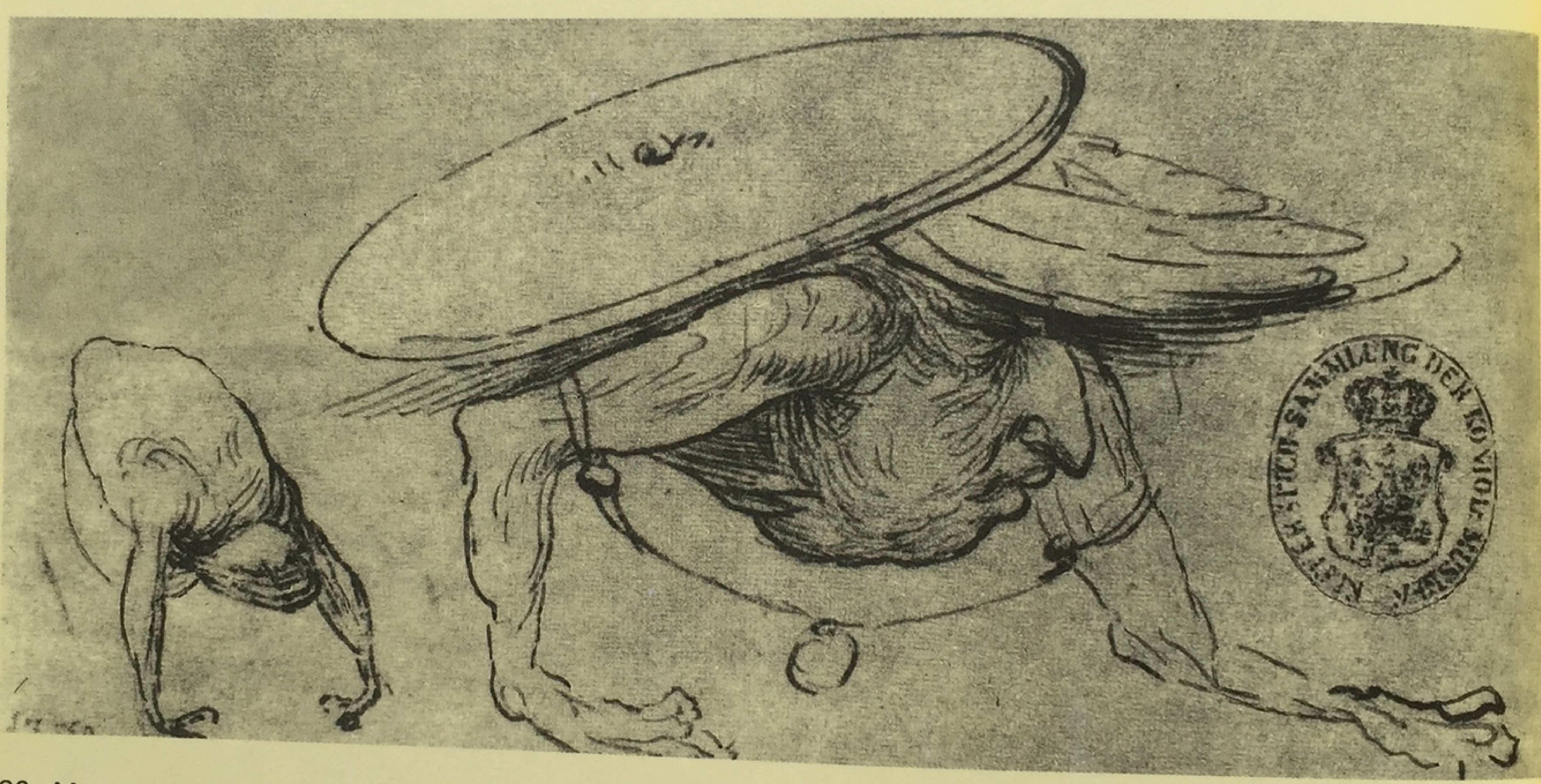

RBIA
. P . brueghel . inuentor .



28. Эскизный набросок к картине "Фокусник"
28. Sketch to the Picture "Juggler"



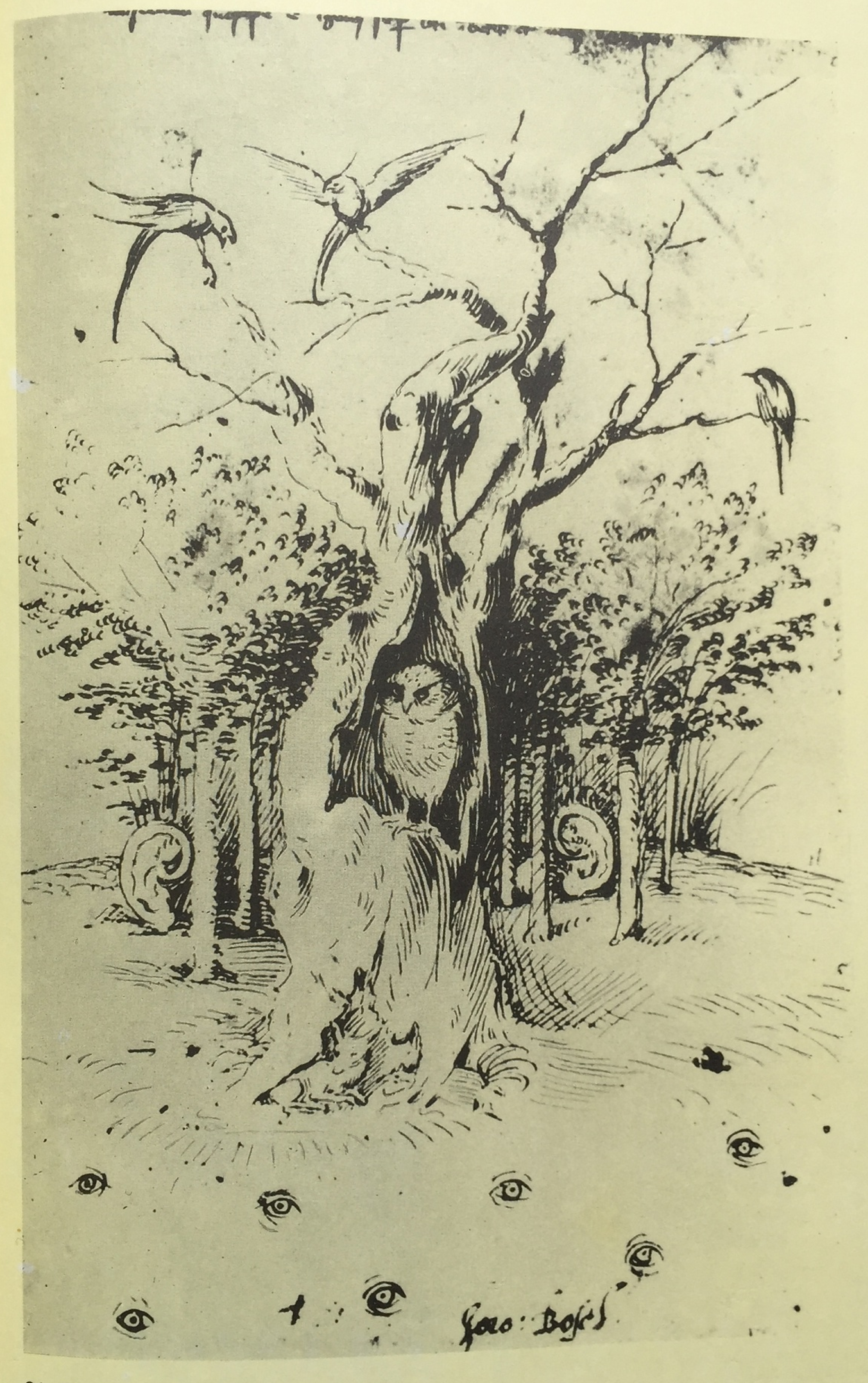
29. Ведьма и человек в улье
29. A witch and a Man in Beehive



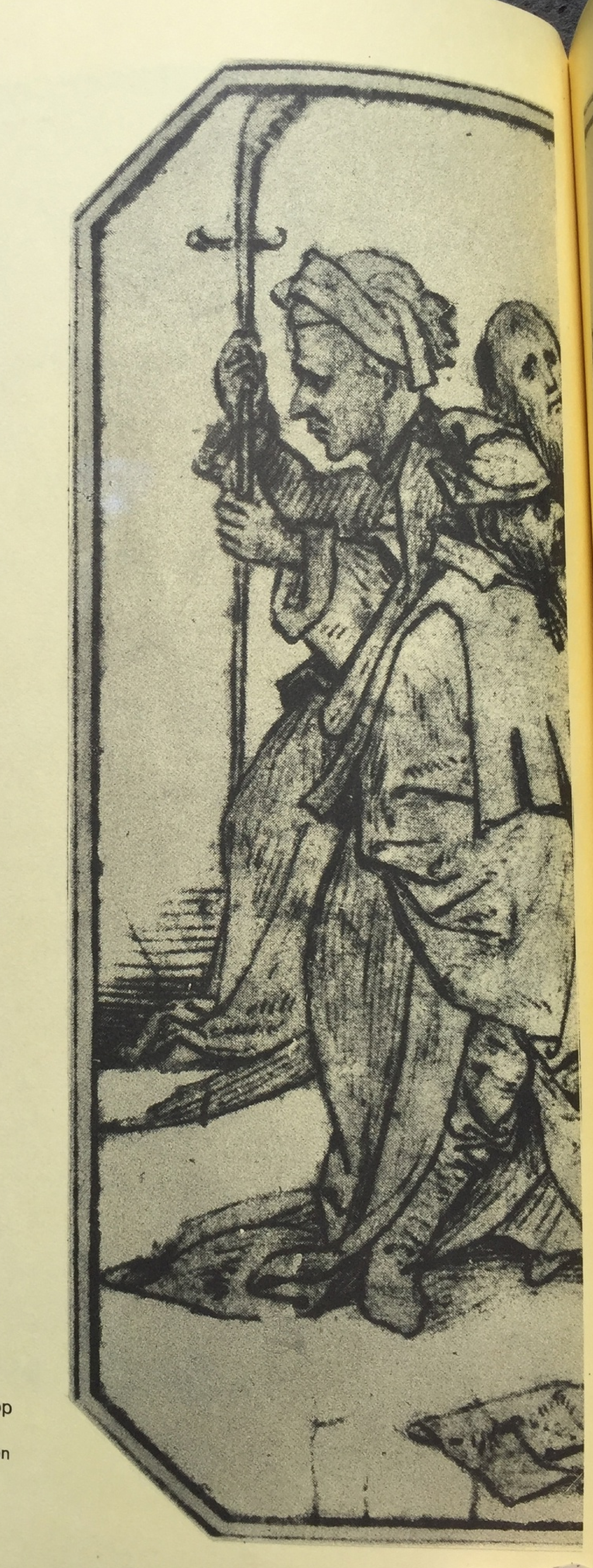
30. Монстры

30. Monsters





31. Глаза и уши
31. Eyes and Ears



32. Эскиз к пропавшей картине "Ученый спор монахов с еретиками"


32. Sketch to Lost Picture "Scientific Debate Between Monks and Heretics"



34. Искушение св. Антония. *Фрагмент рисунка*
34. Temptation of St. Anthony. *Detail of Drawing*



33. Искушение св. Антония. *Рисунок пером*
33. Temptation of St. Anthony. *Pen-Drawing*



гмент рисунка
of Drawing



35. Монстры
35. Monsters





36. Древо познания
36. Tree of Knowledge



37. Калеки. *Рисунок пером*
37. Cripples. *Pen-Drawing*

38. Калеки. *Фрагмент рисунка*
38. Cripples. *Detail of Drawing*





39–40. Калеки. *Фрагменты рисунка*

39–40. Cripples. *Details of Drawing*



41. Нищие. *Рисунок пером*
41. Beggars. *Pen-Drawing*

42. Нищие. *Фрагмент рисунка*
42. Beggars. *Detail of Drawing*






43. Калеки. *Рисунок пером*
43. Cripples. *Pen-Drawing*

44–45. Калеки. *Фрагменты рисунка*
44–45. Cripples. *Details of Drawing*




ЖИВОПИСЬ
PAINTING



46. Операция глупости

46. Operation on Stupidity


46. Операция
46. Operation



47–49. Искушение св. Антония.
Алтарный триптих


47–49. Temptation on St. Anthony.
Altar Triptych





50. Искушение св. Антония. *Фрагмент центральной части алтаря*

50. Temptation of St. Anthony. Detail of Central Part of Altar



Искушение св.
альной части
tation of St.
tral Part of



51–52. Искушение св. Антония. *Фрагменты правой части алтаря*

51–52. Temptation of St. Anthony. *Details of Right Part of Altar*



51–52. Искушение св. Антония. *Фрагменты правой части алтаря*


51–52. Temptation of St. Anthony. *Details of Right Part of Altar*





53–54. Искушение св. Антония. *Фрагменты центральной части алтаря*

53–54. Temptation of St. Anthony. *Details of Central Part of Altar*



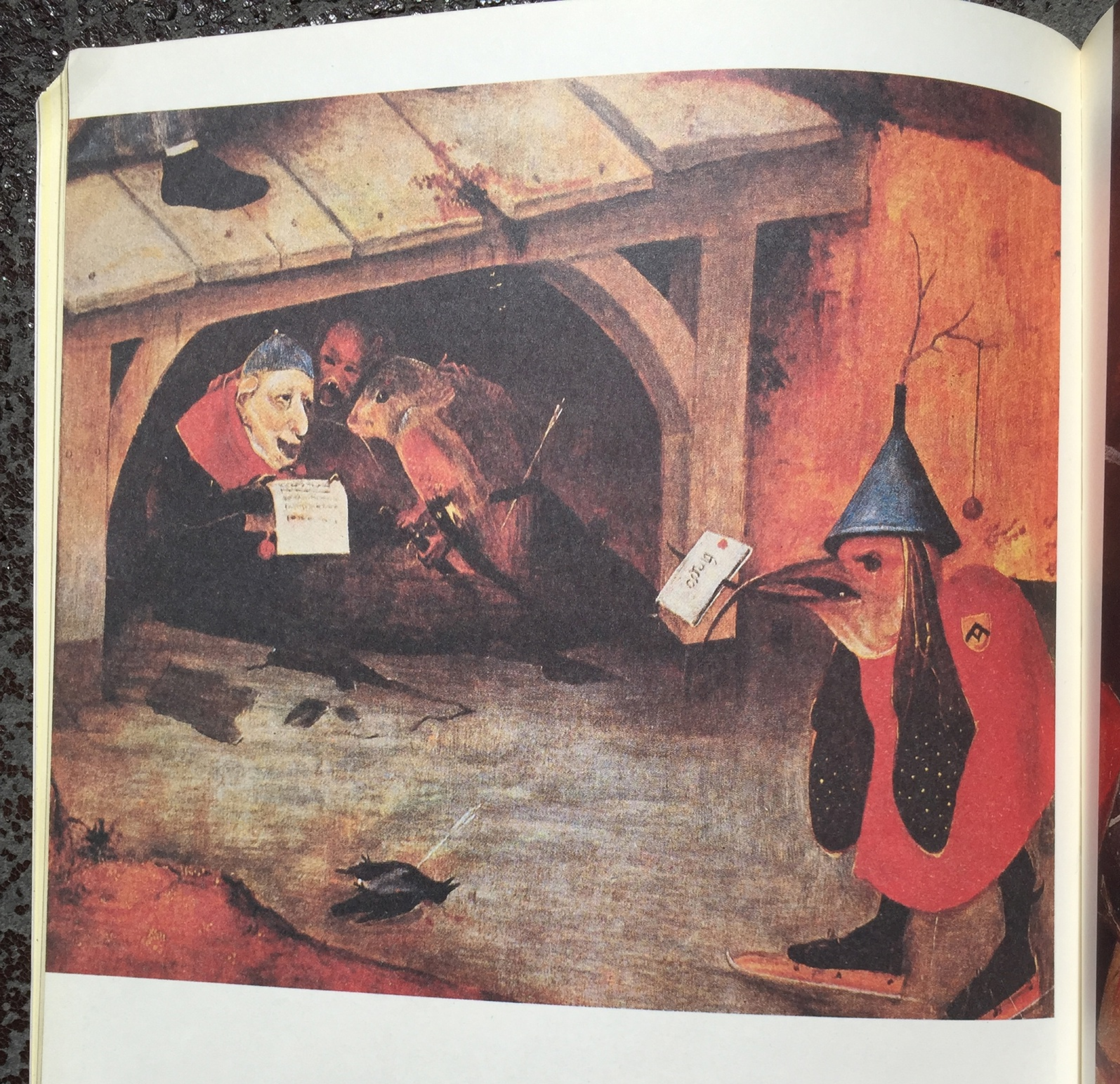
55. Искушение св. Антония. *Фрагмент централь-ной части алтаря*

55. Temptation of St. Anthony. *Detail of Central Part of Altar*



56–57. Искушение св. Антония. *Фрагменты левой части алтаря*

56–57. Temptation of St. Anthony. *Details of Left Part of Altar*



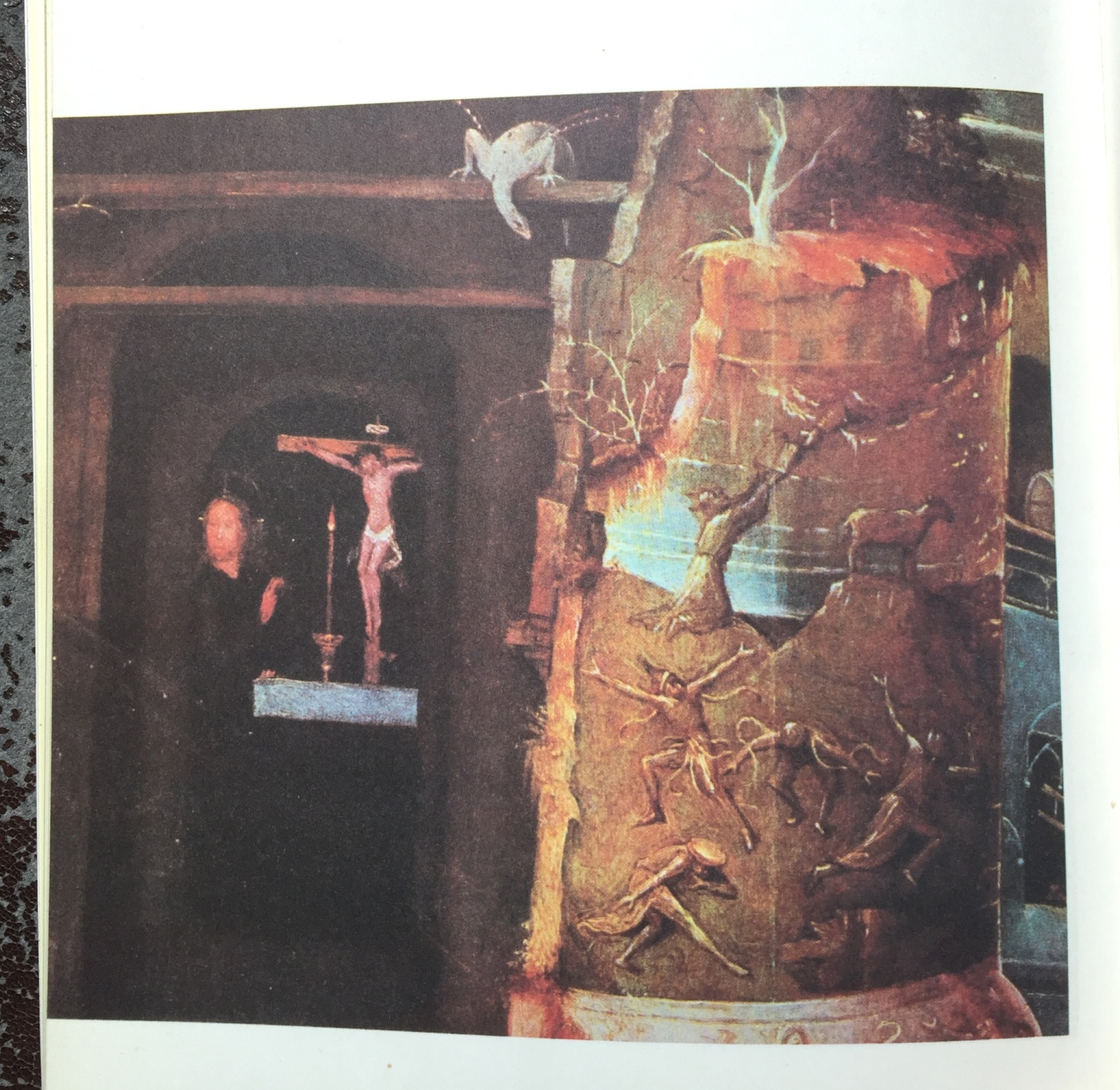
58. Искушение св. Антония. *Фрагмент центральной части алтаря*

58. Temptation of St. Anthony. *Detail of Central Part of Altar*



59–60. Искушение св. Антония. *Фрагменты центральной части алтаря*

59–60. Temptation of St. Anthony. *Details of Central Part of Altar*



59–60. Искушение св. Антония. *Фрагменты центральной части алтаря*


59–60. Temptation of St. Anthony. *Details of Central Part of Altar*




61. Святой Христофор
61. St. Christopher

62. Искушение св. Антония
62. Temptation of St. Anthony



Искушение св.
mptation of St.



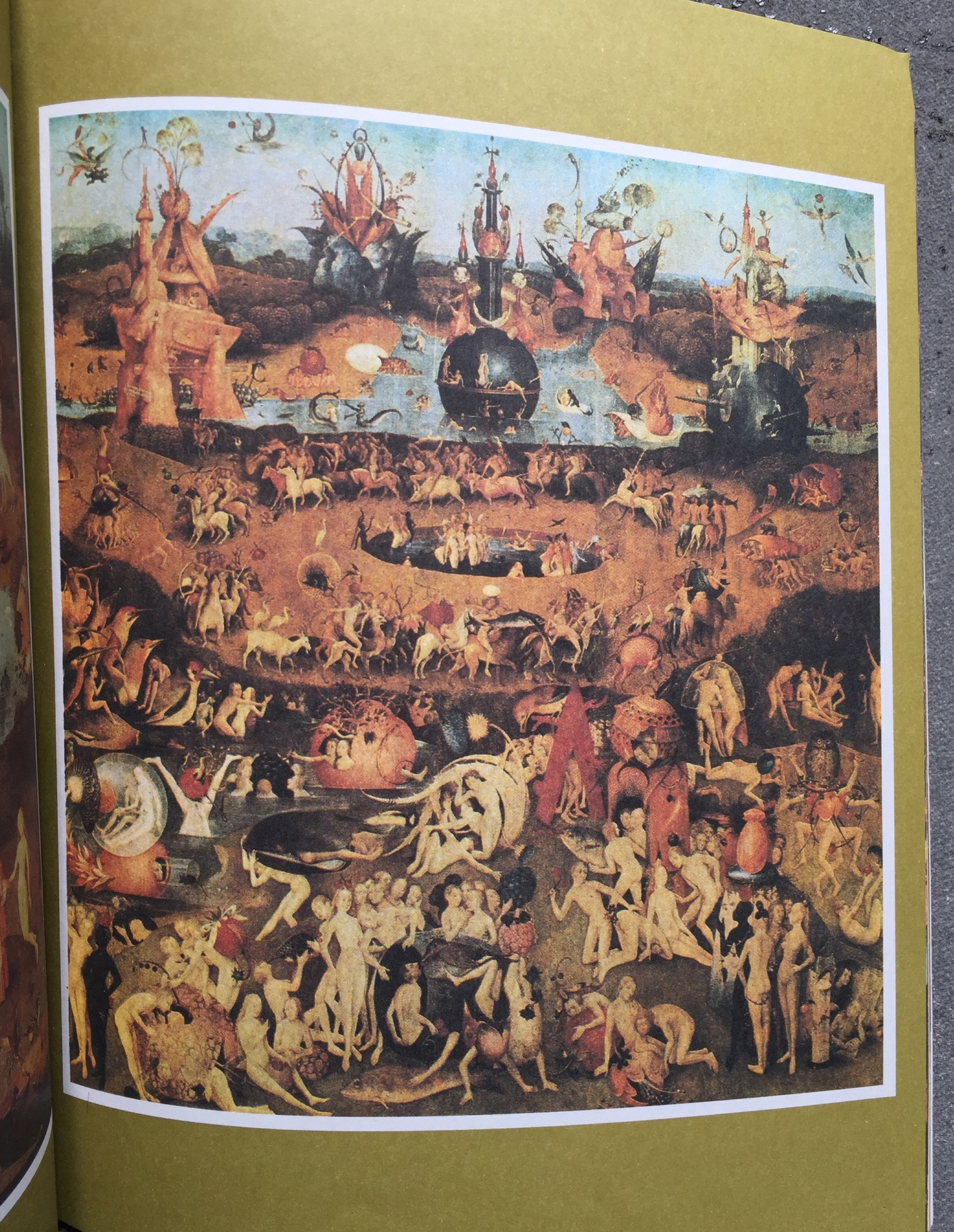


63–64. Искушение св. Антония. *Фрагменты*
63–64. Temptation of St. Anthony. *Details*



65–67. Сад земных наслаждений.
Алтарный триптих


65–67. Garden of Earthly Delights. *Altar Triptych*




68–70. Сад земных наслаждений.
Фрагменты правой части алтаря

68–70. Garden of Earthly Delights.
Details of Right Part of Altar




68–70. Сад земных
Фрагменты правой
68–70. Garden of Earthly
ils of Right Part of




71–72. Сад земных наслаждений. *Фрагменты правой части алтаря*

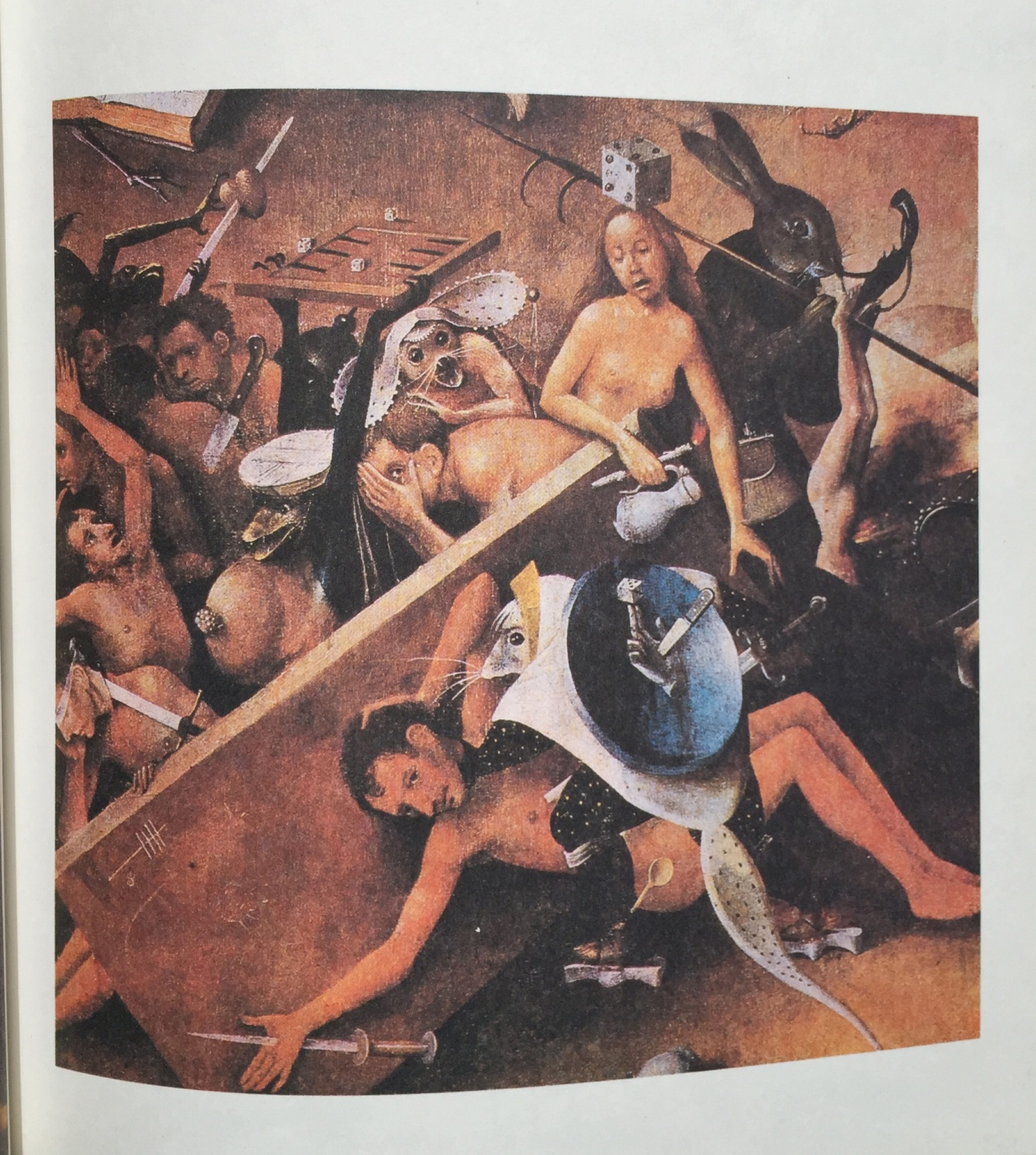
71–72. Garden of Earthly Delights. *Details of Right Part of Altar*


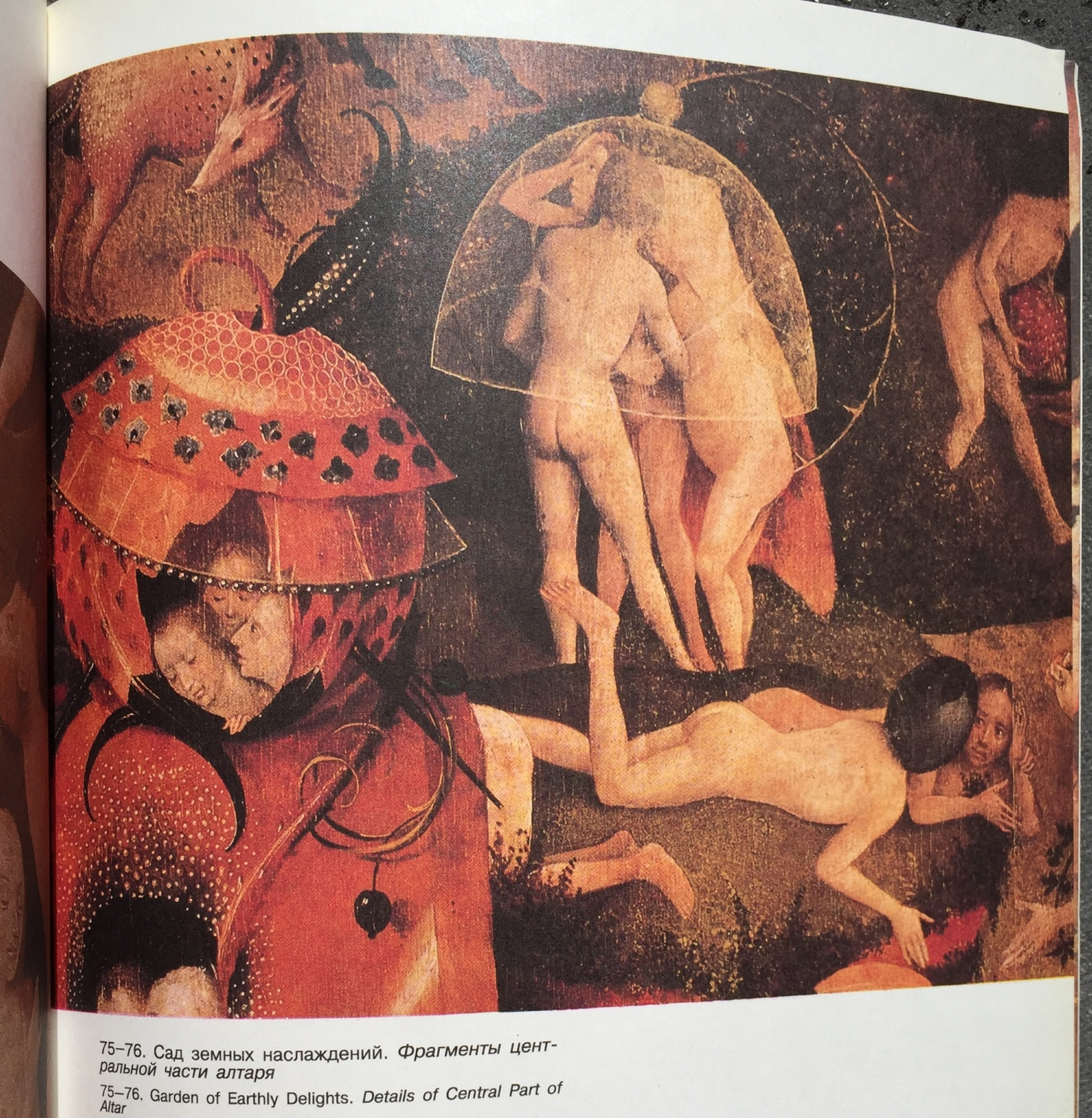


73–74. Сад земных наслаждений. *Фрагменты правой части алтаря*

73–74. Garden of Earthly Delights. *Details of Right Part of Altar*







75–76. Сад земных наслаждений. *Фрагменты центральной части алтаря*

75–76. Garden of Earthly Delights. *Details of Central Part of Altar*

77–79. Сад земных наслаждений. *Фрагменты центральной части алтаря*

77–79. Garden of Earthly Delights. *Details of Central Part of Altar*




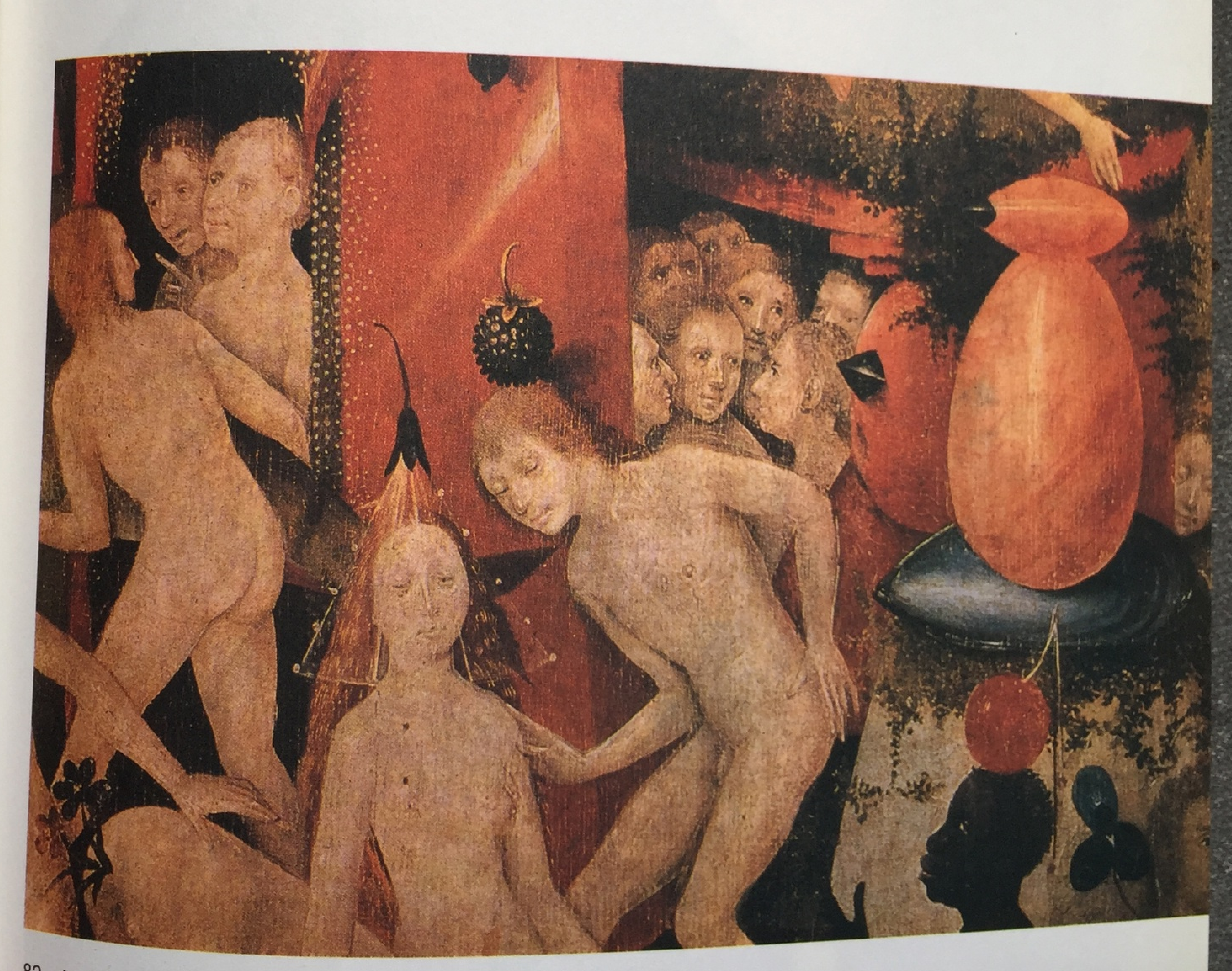


80–81. C…
левой час…
80–81. Ga…
Altar



80–81. Сад земных наслаждений. *Фрагменты левой части алтаря*
80–81. Garden of Earthly Delights. *Details of Left Part of Altar*




82. Фрагмент центральной части алтаря
82. Detail of Central Part of Altar



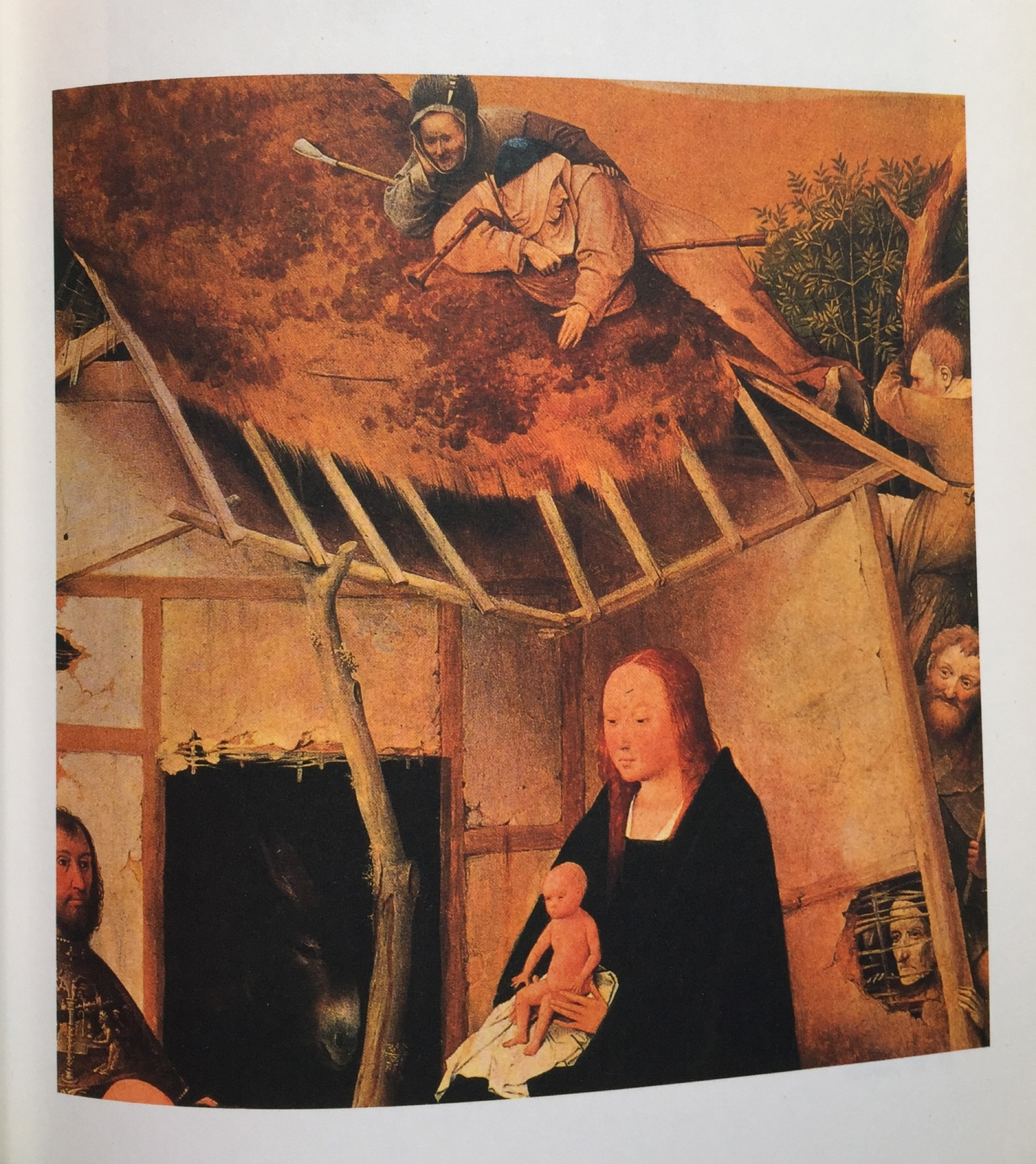
83–84. Поклонение волхвов. *Алтарный триптих*
83–84. Worship of the Magi. *Altar Triptych*





85–86. Поклонение волхвов. *Фрагменты центральной части алтаря*

85–86. Worship of the Magi. *Details of Central Part of Altar*





87. Святой Иоанн
87. St. Joannes

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ
LIST OF ILLUSTRATIONS

1. Иеронимус Босх. Автопортрет. Рисунок
2. Собор св. Иоанна в Хертогенбосе
3. Несение креста. Гент. Музей изящных искусств
4. Корабль дураков. Париж. Лувр
5. Страшный суд. Алтарный триптих. Вена. Академия
6. Страшный суд. Створка алтаря
7. Страшный суд. Фрагмент центральной части алтаря
8. Страшный суд. Створка алтаря
9. Страшный суд. Фрагмент алтарного триптиха
10. Искушение св. Антония. Левая часть алтарного триптиха. Мадрид. Прадо
11. Искушение св. Антония. Вариант. Вена. Академия
12. Искушение св. Антония. Фрагмент алтарного триптиха. Мадрид. Прадо
13. Христос перед народом. Франкфурт-на-Майне
14. Несение креста. Вена
15. Сад земных наслаждений. Внешние створки алтаря. Мадрид. Прадо
16. Сад земных наслаждений. Фрагмент левой части алтарного триптиха.
17. Страшный суд. Центральная часть алтарного триптиха. Вена. Академия
18. Вознесение блаженных душ в рай. Венеция. Дворец дожей
19. Иеронимус Босх. Автопортрет. Гравюра
20. Гнев. Гравюра из цикла "Семь смертных грехов"
21–23. Гнев. Фрагменты гравюры
24. Тщеславие. Гравюра из цикла "Семь смертных грехов"
25–27. Тщеславие. Фрагменты гравюры
28. Эскизный набросок к картине "Фокусник". Париж. Лувр
29. Ведьма и человек в улье. Рисунок. Вена. Альбертина
30. Монстры. Рисунок. Берлин
31. Глаза и уши. Рисунок. Берлин
32. Эскиз к пропавшей картине "Ученый спор монахов с еретиками". Нью-Йорк
33. Искушение св. Антония. Рисунок пером. Париж. Лувр
34. Искушение св. Антония. Фрагмент рисунка
35. Монстры. Рисунок. Берлин
36. Древо познания. Рисунок. Нью-Йорк
37. Калеки. Рисунок пером. Вена. Альбертина
38–40. Калеки. Фрагменты рисунка
41. Нищие. Рисунок пером. Париж. Лувр
42. Нищие. Фрагмент рисунка
43. Калеки. Рисунок пером. Брюссель. Гравюрный кабинет
44–45. Калеки. Фрагменты рисунка
46. Операция глупости. Мадрид. Прадо
47–49. Искушение св. Антония. Алтарный триптих. Мадрид. Прадо
50. Искушение св. Антония. Фрагмент центральной части алтаря
51–52. Искушение св. Антония. Фрагменты правой части алтаря
53–55. Искушение св. Антония. Фрагменты центральной части алтаря
56–57. Искушение св. Антония. Фрагменты левой части алтаря
58–60. Искушение св. Антония. Фрагменты центральной части алтаря
61. Св. Христофор. Роттердам
62. Искушение св. Антония. Мадрид. Прадо
63–64. Искушение св. Антония. Фрагменты
65–67. Сад земных наслаждений. Алтарный триптих. Мадрид. Прадо
68–74. Сад земных наслаждений. Фрагменты правой части алтаря
75–79. Сад земных наслаждений. Фрагменты центральной части алтаря
80–81. Сад земных наслаждений. Фрагменты левой части алтаря
82. Сад земных наслаждений. Фрагмент центральной части алтаря
83–84. Поклонение волхвов. Алтарный триптих. Мадрид. Прадо
85–86. Поклонение волхвов. Фрагменты центральной части алтаря
87. Св. Иоанн. Берлин

1. Hieronymus Bosch. Self-Portrait. Drawing
2. St. Joannes Cathedral in Hertogenbosch
3. The Way of the Cross. Ghent. Museum of Fine Arts
4. Ship of Fools. Paris. The Louvre
5. The Last Judgement. Altar Triptych. Vienna. Academy
6. The Last Judgement. Fold of Altar
7. The Last Judgement. Detail of Central Part of Altar Triptych
8. The Last Judgement. Fold of Altar
9. The Last Judgement. Detail of Altar Triptych
10. Temptation of St. Anthony. Left Part of Altar Triptych. Madrid. Prado
11. Temptation of St. Anthony. Version. Vienna. Academy

12. Temptation of St. Anthony. Detail of Altar Triptych. Madrid. Prado
13. Christ Before the People. Frankfurt on the Main River
14. The Way of the Cross. Vienna
15. Garden of Earthly Delights. Outside Folds of Altar. Madrid. Prado
16. Garden of Earthly Delights. Detail of Left Part of Altar Triptych
17. The Last Judgement. Central Part of Altar Triptych. Vienna. Academy
18. Ascension of Blissful Souls to Paradise. Venezia. Palace of the Doges
19. Hieronymus Bosch. Self-Portrait. Engraving
20. Anger. Engraving from the Series of "Seven Mortal Sins"
21–23. Anger. Details of Engraving
24. Vanity. Engraving from the Series of "Seven Mortal Sins"
25–27. Vanity. Details of Engraving
28. Sketch to the Picture "Juggler". Paris. The Louvre
29. A Witch and a Man in Beehive. Drawing. Vienna. Albertina
30. Monsters. Drawing. Berlin
31. Eyes and Ears. Drawing. Berlin
32. Sketch to Lost Picture "Scientific Debate Between Monks and Heretics". New York
33. Temptation of St. Anthony. Pen-Drawing. Paris. The Louvre
34. Temptation of St. Anthony. Detail of Drawing
35. Monsters. Drawing. Berlin
36. Tree of Knowledge. Drawing. New York
37. Cripples. Pen-Drawing. Vienna. Albertina
38-40. Cripples. Details of Drawing.
41. Beggars. Pen-Drawing. Paris. The Louvre
42. Beggars. Detail of Drawing.
43. Cripples. Pen-Drawing. Brussels. Engraving Cabinet
44–45. Cripples. Details of Drawing
46. Operation on Stupidity. Madrid. Prado
47–49. Temptation of St. Anthony. Altar Triptych. Madrid. Prado
50. Temptation of St. Anthony. Detail of Central Part of Altar
51–52. Temptation of St. Anthony. Detail of Right Part of Altar
53–55. Temptation of St. Anthony. Details of Central Part of Altar
56–57. Temptation of St. Anthony. Details of Left Part of Altar
58–60. Temptation of St. Anthony. Details of Central Part of Altar
61. St. Christopher. Rotterdam
62. Temptation of St. Anthony. Madrid. Prado
63–64. Temptation of St. Anthony. Details
65–67. Garden of Earthly Delights. Altar Triptych. Madrid. Prado
68–74. Garden of Earthly Delights. Details of Right Part of Altar
75–79. Garden of Earthly Delights. Details of Central Part of Altar
80–81. Garden of Earthly Delights. Details of Left Part of Altar
82. Garden of Earthly Delights. Detail of Central Part of Altar
83–84. Worship of the Magi. Altar Triptych. Madrid. Prado
85–86. Worship of the Magi. Details of Central Part of Altar
87. St. Joannes. Berlin

Альбом по изобразительному искусству

Иеронимус Босх
Живопись. Графика

Составитель и автор вступительного текста
Е. Акимова

Переводчик А. Грудинова

Оформление и макет В. Смуруженков

Технический редактор Н. Горбунова

Корректор английского языка В. Савина

Издание подготовлено при участии
профессионального фонда
"Русский театр"
и ТОО "АРТ МИФ"

В издании использованы материалы издательства
"Изобразительное искусство"

Сдано в набор 7.06.93 г. Подп. в печ. 16.08.93 г. Формат 60×90 1/8.
Гарнитура Прагматика. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 14,2. Уч.-изд. л. 13,26. Тираж 40000 экз.
С1 Заказ 859
Фирма "Алекс". Москва, Лесная, д. 43.
Отпечатано на машинах фирмы "Heidelberger"
в ИПО "Лев Толстой", г. Тула.

• Bosch • Босх •

BOSCH